د. ادريس بلمليح

القصيدة التقليدية وقراءتها



منشورات زاوية

مكتبة الأدب المغربي

القصيدة التقليدية وقراءتها

للمؤلّف

الرؤية البيانية عند الجاحظ

دار الثقافة، الدار البيضاء، 1984

البنية الحكائية في رواية «المعلم علي»

إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1985

نقد الشعر عند العرب حتّى القرن 5

أمجد الطرابلسي، ترجمة: إدريس بلمليح، دار توبقال، الدار البيضاء، 1993

المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب

منشورات كلية الآداب، الرباط، 1995

القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة

دار توبقال، الدار البيضاء، 2000

الوردة والبحر (رواية)، 1985

القصة (رواية)، 1987

خطّ الفزع (رواية)

إفريقيا الشرق - الدار البيضاء - 1998

مجنون الماء (رواية)

منشورات زاوية، الرباط، 2004

الجسد الهارب (رواية)

منشورات زاوية، الرباط، 2007

د. ادريس بلمليح

القصيدة التقليدية وقراءتها

منشورات زاوية

الكتاب : **القصيدة التقليدية وقراءتها**

المؤلف : د. ادريس بلمليح

السحب : مطبعة أبي رقراق - الرباط

لوحة الغلاف : الفنّان فؤاد شردودي

طبعة : 2009

رقم الإيداع القانوني : 2009/2905

ردمك : 978-9954-438-55-6

النشر : زاوية للفن والثقافة

50، شارع عمر بن الخطاب، الشقة 1 - أگدال - الرباط

هاتف / فاكس : 05.37.77.19.15 - 06.64.58.82.76

البريد الإلكتروني : zaouia06_arts@hotmail.com

المدرسة التقليدية في الشعر العربي الحديث

1 ـ في النظرية والمصطلح

لابدّ لكلّ تيار شعري من توجّه نظريّ يواكبه ويبلور مساره الإبداعيّ.

وهو عكس مانلاحظه لدى مدرسة البعث في الشعر العربي الحديث. ذلك أنّها تيار شعريّ ناضج ومتعدّد المشارب، ولكنّه يعاني من الافتقار إلى نظريته. إذ في الوقت الذي نريد فيه أن نشرح تفاعلنا الواضح مع شوقي والجواهري وبشارة الخوري وعلاّل الفاسي، نجد أنفسنا بإزاء عدم القدرة على تبرير هذا الافتتان الكبير بقصائد رائعة أنجزها هؤلاء وغيرهم ممّن أطلقنا عليهم أصحاب المدرسة الكلاسيكية.

السؤال: هل هؤلاء كلاسيكيون؟

إن مصطلح كلاسيك يعني الخضوع لثلاث قيم فنية كبرى هي: العقل، والذوق، واللغة.

أ ـ العقل، يعني تقييد الإحساس والانفعال والحماس. ثمّ تفضيل قيم الواجب والحقّ والمنطق، على قيم الحبّ والجنوح إلى الأهواء والعواطف الهائجة.

فهل كان شوقي خاضعا لهذه القيم في **مجنون ليلى**؟

ب ـ الذوق، وهو مستمدّ من النظرية الجمالية الكلاسيكية التي تكرّس المقاييس الواضحة في أن نحاكي ثمّ نتقن المحاكاة، في الرسم والشعر والمسرح، بهدف أن يكون الجمال ساميا ومثاليا.

قد يكون الذوق العربيّ المحافظ كذلك، ولكنّ له خصوصيات مستقلّة عن الذوق الغربي، سواء في مستوى الموضوع الشعري أو في مستوى الصورة الجزئية التي يعتمد عليها في بناء هذا الموضوع. ولنا في المديح والفخر أبسط مثال على هذا الاختلاف. فهما عند العرب فضائل اجتماعية بالدرجة الأولى، ترجع إلى الارتباط بالقبيلة والنسب وحماية العرض... ثمّ يرتبط بهما خيال تصويري فسيح يمجّد التضحية وإنكار الذات وحماية الآخر. في حين أنّ القيم الممجّدة في الكلاسيك قيم فردية صميمة يحتدّ فيها الصراع بين الواجب والحبّ والشجاعة والتضحية، من خلال انتماء الفرد إلى طبقة الأرستقراطية والبلاط، فتكون صورة الإخلاص للحاكم هي أبرز ما يمجّد البطولة والشجاعة والتضحية.
وكذلك الأمر في الحبّ والمرأة، ينعكسان في الكلاسيك الغربي على أساس الانتماء الطبقي للمرأة، منه تستمد قيمتها الجمالية؛ وذلك على عكس ماهو واقع في الأدب العربي القديم الذي يتغزّل في المرأة ويحبّهالذاتها، دونما نظر إلى انتمائها الاجتماعي، فيجعلها ظبيا ومهاة وقمرا، خارج كلّ صراع اجتماعي، ولَعلّ أبرز مثال على ذلك قصة (روميو وجولييت) في الأدب الغربي، ووقائع أو تصوير قيس وليلى في الأدب العربي.

جـ ـ اللغـة ، التي لابدّ أن تكون مـحـافظة سليـمـة وعـاليـة تعكس الروح الأرستقراطية التي كانت سائدة على الخصوص في إيطاليا وفرنسا إبّان النهضة الكلاسيكية .

نعم إنّ هـذا التـوجّـه إلى الجـزالة والقـوّة والإحكام مـوجـود لدى شعراء القصيدة العمودية بصفة عامّة ، ولنذكر منهم الجواهري والبارودي فقط ؛ ولكنّنا لابدّ من أن نتذكّر باستمرار أنّ لغة القصيـدة العمودية ليست عالية وأرستقراطية في مجملها ، إذ قد تصير شعبية ومبـسّطة في كثير من الأحيـان . ولعلّ أوضح مـثـال على ذلك : حـافظ في مـرثـيـاته ووقـائعـه اليومية ، وشوقي في حكاياته على لسان الحيوان .

والأهمّ من ذلك أنّ بعض شعراء القصيدة العمودية نظموا أزجالا تمثّل تمازجا جميلا بين الفصحى واللهجات المحلية ، كما هو الأمر بالنسبة للأخطل الصغير وشوقي .

إنّنا ونحن بإزاء هذه المفـارقة التي تعكســها الكلاسيكية الغـربيـة والكلاسـيكية العربية ، لانملك إلاّ أن نـسـمي قصائد شوقي وحـافظ وأبو ريشة والجواهري . . . قصائد عـمودية . ومن هنا فقط نـسـتطـيع أن نجعل من إبداع هؤلاء الشعراء امتدادا لأبي تمّام والبحتري وأبي نوّاس والمتنبّي ، امتدادا يبدع داخل الإبداع ، ويقـول القصيدة لتقترن إلى القصيدة ، فكأنّنا في تفاعل متجانس لانفرّق ضمنه بين الزمن الواقعي والزمن الإبداعي . أي أنّ قراءتنا تنصهر في إطار لامتناه ، يكون التفريق فيه بين الجواهري والمتنبّي أمرا صعبا للغاية ، وبين بردة البوصيري وبردة شوقي أمرا أصعب منه .

فنخلص أنّ القصيدة العمودية قصيدة لازمنية، تستعصي على أن نصنّفها إلى مدرسة ضيقة الحدود هي المدرسة الكلاسيكية، أو الكلاسيكية الجديدة، هذا إلى جانب أنواع التداخل - وفي إطار هذا التصنيف المصطنع - بينها وبين المدرسة الرومانسية في مستوى الوزن والقافية والموضوع، بما قد يختلط علينا أحيانا فلاندرك مثلا، أنواع الفروق البنائية الدقيقة بين شوقي ومطران، أو بين الأخطل الصغير وسعيد عقل من جهة، ثمّ الجواهري من جهة ثانية. فنقول دون تحفّظ إنّ فلانا كلاسيكي وفلان رومانتيكي. إنّنا قد نجد القصيدة الكلاسيكية الصميمة عند مطران، ثمّ نعثر على القصيدة الرومانسية عند الجواهري، وهو كما يقال دونما تمحيص: إنّه آخر الفحول.

فهل توقّف زمن هذه القصيدة؟ سؤال لانستطيع الإجابة عنه، لعلّه هو الذي نصوغ من صلبه فتنتنا بالنصوص الإبداعية الرائعة لشعرائها الكبار.

وأكبر حيف تعاني منه هذه القصيدة هو افتقارها إلى نظرية جديدة ليست هي نظرية قدامة أو الجرجاني والآمدي وابن وهب وحازم القرطاجنّي.

ثمّ إن أحكامنا المختلفة التي نطلقها على نصوص من مثل:

- مُضْناك جَفاه مَرقَدُهُ   وبَكاه ورحَّم عُودَّه
- حَيَّيتُ سَفْحَك عَن بُعْدٍ فَحَيِّيني
يَا دجلةَ الخيـر يا أمَّ البَساتين

ـ داءٌ أَلَمَّ فَـخِلت فـيـه شـفـائي

من صـبـوتي فـتـضـاعـفت بُرَحَـائي

أحكام من خـارج هذه النصـوص ، تسـتند في أغلبـهـا إلى الكلاسيك والرومانتيك ، ممّا أفرزته الثقافة الغربية انطلاقا من معطياتها الخاصّة .

2 ـ القصيدة العمودية وتنازع النموذج

إنّنا حين نسمّي القصيدة الكلاسيكية قصيدة عمودية ، نقوم بعملية دمج وتمايز في آن واحد . دمج ضمن التراث العربي من الجاهلية إلى اليوم ، بما لايجعلها قصيدة منقطعة عن تاريخها العريق . وتمايز يجعلنا نوازن في إطار شـمـوليّ بين الجـواهري والمتنبّي ، وبين شـوقي وابن زيدون ، وبشارة الخوري والأخطل . . . وهو مانضمن معه بأنّنا بإزاء شكل شعريّ واحد ، منسجم في إطار تاريخيّ عامّ ، ومتمايز في إطار نفهم معه أنّنا نبحث ضمنه عن الفرادة والتميّز والإبداع . أي عن الشاعر الكبير الذي لابدّ من أن يقترن إلى شعراء كبار ، لايمكننا بأيّ حال من الأحوال أن ننكر قيمتهم ، اعتمادا على نظريات ومقاييس من خارج إبداعهم .

وتأتي فرادة هؤلاء في رأيي من الأنظمة الدّلالية التي تنعكس لدى كلّ واحد منهم على حدة ، عبر إنتاجه المخالف لغيره ، بالرغم من كونهم ينتمون إلى إطار بنائي واحد ، هو هذا الذي نسمّيه القصيدة العمودية .

إنّه ليس بإمكاننا أن نفهم اشتغال الأنظمة الدلالية في نصوص شعرية مختلفة، إلاّ إذا حدّدنا مدى خضوعها للنموذج الذي تتحرّك ضمنه، أو ابتعادها عنه لتخلق لنفسها نموذجا جديدا.

وهو مايؤدّي حتما إلى صياغة تعريف علميّ دقيق لمفهوم النموذج.

إنّنا نقصد به النصّ الفنّي الذي يتضمّن نظاما دلاليا يتمكّن من مجاوزة المرحلة التاريخية التي ظهر فيها ليمارس تأثيره في مراحل سابقة أو لاحقة. أي أنّ النموذج بحسب هذا التحديد يتحرّك في اللازمن، من الماضي إلى الحاضر، ومن الحاضر إلى الحاضر، ثمّ من الحاضر إلى المستقبل[1].

إنّ أبرز نموذج للقصيدة التقليدية في صورتها العتيقة والضاربة بجذورها في الماضي البعيد هو الوقوف على الطّلل. وقد تنازع هذا النموذج شعراء عديدون في الجاهلية والإسلام، إلى حدود أنّ ابن قتيبة جعل منه مثال القصيدة الجيّدة التي لامناص للشاعر المحدث من أن يسير بهديها، إن هو أراد الدخول في زمرة الشعراء الكبار. يقول:

«إنّ مقصّد القصيد إنّما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار... ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاغنين... ثمّ وصل ذلك بالنسيب... فإذا علم أنّه قد استوثق من الإصغاء إليه، عقّب بإيجاب الحقوق... فإذا علم أنّه قد أوجب على صاحبه حقّ الرجاء... بدأ في المديح...

---

(1) انظر: "المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب". د. إدريس بلمليح، ص. 91 فما بعد. منشورات كلية الآداب، الرباط - 1995.

فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدّل بين هذه الأقسام. . . »[2]

ومن هنا وجب أن ننظر لدى أصحاب القصيدة العمودية من شعراء الإحياء والبعث، هؤلاء الذين نسمّيهم الكلاسيكيين الجدد، ننظر في مدى خضوعهم لهذا النموذج، أو ابتعادهم عنه بقصد تأسيس نظام دلالي جديد، ليس استبدالا للمثال القديم، بقدر ماهو خلخلة له، ومحاولة لإزاحته، كي ينبني نموذج إبداعي مستحدث، يرتبط بشاعر معاصر، ينازع الشاعر القديم سلطة السبق الإبداعيّ والفنّي، لاسلطة السابق واللاحق كما هو الأمر عند ابن قتيبة.

يقول النابغة:

يادَار مَيّةَ **بالعَلْياء** فَالسَّنَد

أقْوت وطال عليها سالف الأمدِ

وَقَفْتُ فيها أصَيلالا أسائلها

عَيَّتْ جوابا وما بالرَّبع من أحدِ

إلاّ الأوَاريَ لأياً مَا أبيِّنها

والنؤيَ كالحوضِ بالمظلومَةِ الجَلَد[3]

ويقول شوقي حين رجع من منفاه في الأندلس:

---

(2) "الشعر والشعراء"، ص. 21، دار الثقافة، بيروت.

(3) "شرح المعلّقات العشر"، ص. 227، أحمد الأمين الشنقيطي، المكتبة العصرية، بيروت - 2000.

أنادي الرسْمَ لو ملك الجـــوابا

وأجـــزيه بدمـــعي لو أثابا

وقَلَّ لحـقّـه العبـرات تجـري

وإن كـــانت ســـوادَ القلب ذابا

سَـبَقْنَ مُقَبِّلات التُرب عني

وأَدَّيْنَ التـــحـــيـــةَ والخطابا

نثــرتُ الدمع في الدِّمن البــوالي

كنظمي في كــواعـبـهــا الشـبــابا

وقـفتُ بهـا كـمـا شـاءَتْ وشـاءُوا

وقـــوفـــاً علَّمَ الصـــبـــرَ الذَّهابا[4]

فنلاحظ لدى الشاعرين معا، هذا الذي يسمّى من داخل النموذج، وقوفا على الرسوم والديار، ومخاطبةً للربع مع استحالة إجابته. وهو مايثير عاطفة الحنين والتذكّر الشهيرة لدى كلّ الشعراء، قدماء ومحدثين، كلاسيكيين ومعاصرين.

فهل تحكّم النموذج العريق والمتقادم في شوقي إلى هذه الدّرجة التي قد نزعم معها بأنّ شاعريته مجرّد استنساخ لشاعرية النابغة؟

للإجابة عن هذا السؤال لابدّ ـ كما ذكرنا قبل قليل ـ من أن ننظر في النظام الدّلالي الذي تعكسه قصيدة النابغة، بقصد مقارنته بصنوه في قصيدة شوقي.

(4) "الشوقيات"، ج. I، ص. 54.

وسنعتبر المقاطع الصوتية ذات القدرة الكبيرة، أهمّ مؤشّر لبلورة هذا النظام. وهي مقاطع نستطيع استخلاصها من التراكم الكمّي لحرف اللام في قصيدة النابغة.

واعتمادا على هذا التراكم نجد أن (العلياء، أصيلالا) مقطعان صوتيان متشابهان في خمسة أحرف هي: (ل + ل + ء + ي + ا) فنعتبرها بحكم هذا التشابه وحدات دلالية صغرى من الممكن تنظيمها بحسب الخطاطة التالية:

العامل	وحدة د. ص.	سياق خاصّ	قسم سياقي	وحدات د. ك.	نظام دلالي
عامل مقصود	العلياء	مكان	فضاء	العلياء + فضاء	فضاء ≠ زمن
عامل مقصود	أصيلالا	عشية	زمن	عشية + زمن	زمن ≠ فضاء

أي أنّ الذات الإبداعية في وضع وجوديّ تشعر معه بخيبة كبرى داخل فضاء مترام، لم يستطع الصمود بإزاء زمن رهيب أتى على مجمل معالمه. ولذلك فالذات متمزّقة، تعاني من الغربة والعزلة في مستويين وجوديين اثنين هما الفضاء والزمن: إنّها ذات تبحث عن بديل موضوعيّ تتدارك به هذا التمزّق. ربّما يكون هو الاستقرار والهروب كما في قصيدة النابغة، أو العبث والاستهتار كما لدى طرفة، أو الرحلة ونشدان المتعة كما نجد عند امرئ القيس.

ولكنّنا في جميع الأحوال بإزاء استبدالات لنظام دلاليّ ثابت، أصبح بمثابة نموذج متعال يستند إليه الشاعر الجاهلي في مختلف مايبدعه من صور وتخيّلات تعكس الصورة الرهيبة لزمن وجوديّ يدمّر معالم

الفضاء ويسعى إلى محوها. أي فضاء ≠ زمن ≃ فضاء ≃ زمن.

فهل هذا النظام نفسه هو مانلمسه لدى شعراء القصيدة العمودية في القرن العشرين؟

إنّ شوقي بعد مناداته الرسم والدمن، ووقوفه بها كما شاءت هي، وشاء ذلك الشعراء قبله، حوّل معاناته من الفضاء الخارجي إلى عمق الذات الإبداعية ودواخلها الخفية، يقول:

وبين جَوانحي وافٍ ألوفٌ
إذا لمح الديِّار مَضى وثَابا

رَأى ميلَ الزمان بِها فكانت
عَلى الأيّام صحبته عِتابا(5)

وهو ما نستخلص منه أنّ علاقته بالزمن ليست علاقة رهبة وغربة وتهافت وجوديّ طاغ، بقدر ماهي علاقة معاتبة، وتظلّم عاديّ، تظلّ معهما الإرادة صلبة قوية قادرة على إيجاد بديل يتحكّم في هذا الزمن فيجعل منه مقولة وجودية غير مختلفة أيّما اختلاف عن غيرها من المقولات.

وهو أمر لايمكننا أن ندركه بدقّة إلاّ إذا أدركنا علاقة الذات الإبداعية بالفضاء، أي بالنظام الدلالي الذي شكّل نموذجا شعريا مارس تأثيره الواضح في القصيدة العمودية العتيقة.

---

(5) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

يقول عن الأندلس التي نفي إليها :

أحقٌّ كنت للزهراء ساحاً

وكنتِ لساكن (الزاهي) رحابا؟

ولم تكن (جور) أبهى منك وردا

ولم تكُ بابلٌ أشهى شرابا

وأنّ المجدَ في الدنيا رحيق

إذا طال الزمان عليه طابا

أولئك أمّة ضربوا المعالي

بمشرقها ومغربها قِبابا(6)

إنّ الاستفهام الإنكاري في البيت الأوّل من هذه المقطوعة يدلّ دلالة واضحة على أن الفضاء الذي تتفاعل معه الذات، فضاء للبهاء والمجد والمعالي. إنّه فضاء الأمّة التي حقّقت خلال تاريخها العريق أجمل صورة للحضارة الإنسانية. ولذلك فإنّ معالم هذه الحضارة بادية للعيان، تشهد عليها الزهراء وقرطبة وغرناطة. وهو مانستخلص معه أنّ الزمن بمعناه الفيزيائي زمن لم يقو على محو معالم هذا الفضاء؛ فينتج عن ذلك أنّه زمن غير مدمّر للذات بحسب بعدها الوجودي الذي تتشكّل معه طاقتها الإبداعية القادرة على الاستمرار والعطاء المتجدّد. إنّها باختصار ذات إبداعية غير ممزّقة، على عكس الذات الإبداعية لدى الشاعر الجاهلي.

(6) المرجع نفسه، ص. 55.

إنّنا هنا بصدد خلق نموذج جديد للقصيدة العمودية . وهو مايمكن توضيحه عبر الجدول التالي :

نظام دلالي	**وحدة د . ك .**	**قسم سياقي**	**سياق خاصّ**	**وحدة د . ص .**	**عامل**
حركة + جمود	ميل + حركة	حركة	ميل	الزمان	عامل فاعل
حركة + جمود	ميل + حركة	حركة	طال	الزمان	عامل فاعل

إنّ حركة الزمن هنا في صراع مستمرّ مع الفضاء الماثل أمام الذات الإبداعية . وهو مايقتضي من هذه الذات اتخاذ موقف واضح من هذا الصراع ، بقصد تدارك حركة الزمن التي من الممكن أن تكون حركة إيجابية مسيطرة ومتحكّمة كما هو الأمر بالنسبة للنموذج العربي القديم .

إنّ هذه الذات تعمد إلى تجميد هذا الزمن ، ثم تحويله إلى زمن عموديّ منسجم مع الفضاء ، وكأنّ الذات تتفاعل معهما في إطار استمراري وأبديّ يجعل من معالم الفضاء تاريخا لحضارة إنسانية لايمكن للزمن أن يمحوها بأيّ حال من الأحوال .

ولذلك فإنّ (القلب الألوف) يعيش الذكرى عبر حضور فضائي يعاتب الزمنَ على ميله واعوجاجه ، بما يجعل الذات تستطيب هذا الزمن نفسه ، وقد تقادم المجد من خلاله حتّى أصبح رحيقا تستمدّ منه الذات قوّتها وتماسكها ، بل حياتها الحاضرة .

ومن الممكن أن نوضّح هذا الحضور الفضائي الذي يتضاءل بإزائه الزمن المائل والمعوجّ ، من خلال المقطعين الصوتيين :

(ثنائي ≃ أثنيت) في قوله:

وَدَاعـــاً أرضَ أنْدَلــس وَهـذا   ثَنائـــي إن رَضيت بـــه ثَوابـا

ومـــا أثنَيتُ إلاّ بـعــد عِلْـــمٍ   وكَمْ من جاهل أثْنَى فعـــابَـا

العامل	وحدة د. ص.	سياق خاصّ	قسم سياقي	وحدة د. ك.	نظام دلالي
عامل فاعل الذات	ثنائي	الأندلس	فضاء	الأندلس + فضاء	فضاء VS زمن
عامل فاعل الذات	أثنيت	الأندلس	فضاء	الأندلس + فضاء	فضاء VS زمن

إنّ الذات غير حزينة أو متهافتة الإرادة في إطار تفاعلها مع فضاء ماثل أمامها، ذلك أنّها لاتبكي الرسوم أو ترثي لحالها من المحو والاندثار كما هو الأمر بالنسبة للشاعر القديم:

قِـفَـا نَبكِ من ذكـرى حَـبيبٍ ومنزل

بِسِـقْط اللِّوى بينَ الدَّخـول فـحَـومل

(امرؤ القيس)

وقـوفـا بهـا صـحـبي عليّ مطيّـهم

يـقــــــولون لاتـهـلـك أسىً وتجـلَّـدِ

(طرفة)

وإنّما هي ذات تتفاعل بالفضاء تفاعلا إيجابيا، بما يجعله فضاء أكبر من الزمن وأقوى منه؛ وهو ماتتمكّن معه الذات الإبداعية من أن تجعل منه

بديلا وجوديا لهذا الزمن الذي يميل عنها ويعوجّ، ويصيبها ببعض الكوارث التي تعكس حرقة المعاناة لديها. ولتذكّر هنا أنّ شوقي نفي إلى الأندلس، فوجد في معالم الحضارة الإسلامية مجدا تليدا عوّض تجربة النفي لديه بطاقة إبداعية متفجّرة جعلته يثني على هذا الفضاء الذي لاينفصل عن هويته. أي أنّه استبدل بوطنه مصر، وطنا آخر هو مجد أمّته في الأندلس.

فإذا أردنا المقارنة بين النموذج القديم والنموذج الجديد للقصيدة العمودية، من خلال مقولتي الفضاء والزمن، أمكننا أن نوضّح ذلك من خلال الترسيمة التالية:

النابغة: زمن > فضاء ≃ انكسار الذات بإزاء الزمن والفضاء.

شوقي: زمن < فضاء ≃ انبعاث الذات بإزاء الزمن والفضاء.

إنّ هذا الانبعاث نفسه، هو مانلاحظه عند شعراء القومية العربية، في مقابل أنّ شوقي شاعر مصر الداعي إلى الجامعة الإسلامية.

3 - من التمايز إلى التنوّع

لقد لاحظنا فيما سلف أنّ التمايز بين العموديين القدماء والعموديين الجدد، يتمّ في مستوى الأنظمة الدّلالية التي تصبح بمثابة نماذج إبداعية تنازع القدماء سلطتهم، وتمكّن المحدثين من أن يجدوا لأنفسهم موقعا واضحا ومتميّزا داخل هذا الذي نسمّيه تراث الأمّة أو ذخيرتها الأدبية.

فهل يعني ذلك أنّ النموذج الفنّي في المدرسة العمودية الجديدة نموذج ذو بعد أحاديّ وتوجّه عامّ يكرّس نفسه لمجرّد منازعة القدماء

سلطتهم، أي معارضتهم بأنظمة دلالية جديدة تزيح أنظمتهم القديمة؟ أم أنّ الأمر يتعلّق في هذه المدرسة الجديدة باستقلال ذاتيّ، وإبداع أصيل، يمثّلان معاناة خاصّة وتجربة ذاتية متفرّدة؟

إنّ التنوّع الذي عرفته القصيدة العمودية من أواخر القرن التاسع عشر إلى اليوم، وفي جميع مناطق العالم العربي، هو الكفيل بأن يجيب على هذا السؤال الذي نطرحه دائما بصيغ جاهزة ومتداولة من مثل: التقليد والتجديد؟ المعارضة؟ الإبداع؟ الاجترار؟ الأصالة؟ وغير ذلك ممّا قد يوحي دائما بحضور النموذج القديم وتسلّطه، ثمّ عدم إمكان منازعته، فأحرى أن نزيحه لنعبّر عن ذات مستقلة عنه، هي الذات الإبداعية المعاصرة، وقد انعكست عبر شكل شعريّ ممتدّ في عمق التاريخ.

لقد شهدت القصيدة العمودية الحديثة تنوّعا لاحدود له، بدءا بالبارودي، ثمّ معروف الرصافي وشوقي والجواهري، والأخطل الصغير وبدوي الجبل، ومفدي زكريا وعلاّل الفاسي ومحمد بن ابراهيم... ثمّ انتهاء إلى البردوني الذي فاجأ كثيرا من الناس بكون القصيدة العمودية منطوية على إمكانيات إبداعية لانهائية، وعلى طاقة فنّية متنوّعة ومختلفة.

هذا إلى جانب أنّنا لانستطيع أن ننكر انتماء شعراء من مثل مطران وإيليا أبي ماضي والشابي... وغيرهم إلى هذا الشكل الشعري، بالرغم من كونهم منتمين إلى المدرسة الرومانسية في مستوى الرؤية الإبداعية والفنية. ولذلك فإنّ تنوّع النماذج داخل القصيدة العمودية

الحديثة نابع من كونها قصيدة تنطوي بطبيعتها على حدود شكلية صارمة ومرنة في آن واحد. أي أنّها قصيدة ذات عبارة ضيّقة تُمكّن مَنْ استوعب نظامها البنيوي الصارم من شساعة لانهائية في مستوى الرؤية الإبداعية.

ومن هذا النظام والشساعة انبثق النموذج الوطني والقومي والجمالي والتأمّلي ثمّ التاريخي والقصصي والتمثيلي.

ومن ملامح ذلك:

النموذج الوطني والقومي عند بدوي الجبل. يقول:

عَهْدٌ عَلَيْهِ من الضَحايا رَوْنَقُ
الْحَقُّ مِنْ لَبِنَاتِهِ والمَنْطِقُ
بَنَتِ الدُمُوعُ بِهِ فَمكَّنَ صَرْحَهُ
جُرْحٌ يَنِزُّ وَعَبْرَةٌ تَتَرَقْرَقُ
وَدَمٌ سَقَى ظَمَأَ الصَباحِ فَفَجْرُهُ
ثَملٌ وَمَشْرِقُهُ نَدِيٌّ مُشْرِقُ
وزَكَا فَعِنْدَ الغُوطَتَيْنِ تَحِيَّةٌ
مِنْهُ تَمُرُّ على الصُخُورِ فَتُورِقُ
مِنْ خَالدٍ أَوْ مِنْ عُهودِ أُمَيَّةٍ
مَا انْفَكَّ يَزْكُو بالشَآمِ وَيَعْبَقُ
وَحَلَفْتُ قَدْ كَتَبَ البَقاءَ لَها دَمٌ
قَانٍ وَعَهْدٌ للحَليفِ وَمَوْثِقُ

رَافَـقْـتَـهـا مِنْ أَرْبعينَ تَصُـونُهـا

وتَرُدُّ عَنْهــا النازلاتِ وتُشْـفِقُ

تُفْني شَبَـابَكَ في الشَـآمِ وَحُبِّـهَا

وشَبـابُهـا في جِـدَّةٍ لا تَخْلُقُ

غَسَّانُ جُنَّ بِهـا وَهَامَ أُمَـيَّـةٌ

وَهَفَـا إلَيْـهـا الهـاشِـمِيُّ المُعْـرِقُ

لَمْ يُنْصِـفُـوا لَمَّا شَكَوْا نَزَواتِهـا

هِيَ جَـمْـرةُ الدُّنْيَـا تُضِيءُ وتُحْـرِقُ

تَبْغِي المَزيدَ مِنَ الصَبَابَةِ والهَـوى

وَتُلِـحُّ لا تَـحْنُـو ولاتَـتَـرَفَّقُ

فَـاعْـذُرْ إذا مَلَكَتْ هَوَاكَ فـإنَّهـا

وَأَبيكَ أَمْلَحُ مَنْ يُحَبُّ وَيُعْـشَقُ(7)

إنّ قارئ هذه القصيدة، سيصنّفها لا محالة ضمن غرض المديح، فيستنتج تبعا لذلك أنّ الطاقة الإبداعية فيها مغيّبة، وأنّ صاحبها لايعدو أن يكون مستنسخا لنموذج مستهلك ومبتذل إلى الحدّ الذي يجعل كلّ كلام فيه مجرّد تكلّف لتجربة لا فائدة منها.

فإذا تركنا هذا الحكم القبلي بقصد تأمّل النصّ من داخله أمكننا أن نستخلص منه:

---

(7) ديوانه، ص. 139، دار العودة، بيروت ـ 1978.

أ ـ كَونه نصّا يكاد يخلو من شروط المديح، كما حدّدها القدماء في إطار نظرية الأغراض. ذلك أنّ المديح يتمّ بذكر الفضائل النفسية التي حدّدها قدامة بن جعفر في العقل والعدل والشجاعة والعفّة.

ب ـ أنّ فيه مزجا حيويا ومنسجما بين: حبّ الوطن، والتضحية في سبيله، والعمل على بنائه وخدمته.

إنّ هذا الحبّ يصل إلى أقصى درجات العشق، وليس الرئيس (شكري القوتلي) سوى عامل من عوامل انعكاس التفاني في مجد هذا الوطن وإحياء تاريخه وحضارته العريقين.

إنّ هاتين الملحوظتين تسفران لامحالة عن نتيجة أساسية وجوهرية بالنسبة للقصيدة العمودية الحديثة في مقارنتها بالقصيدة العمودية التقليدية والمتوارثة. ونعني بذلك أنّ الأغراض الشعرية القديمة التي كانت مرسومة وفق حدود دقيقة قلّما استطاع الشاعر القديم مجاوزتها، أصبحت منفتحة على التعدّد والتنوّع، الذي أدّى في كثير من الأحيان إلى خلخلتها وإعادة النظر فيها، حتّى تتمّ العملية الإبداعية في إطار من الحرية المنسجمة كلّ الانسجام مع تجربة الشاعر وإحساسه وتفاعله بالعالم من حوله.

ومعنى هذا أنّنا أصبحنا بإزاء أنظمة دلالية مخالفة لأنظمة القدماء، أي بصدد نماذج جديدة تخلخل النماذج القديمة لتؤسّس تجربتها الخاصّة والمستقلّة.

إنّ قصيدة بدوي الجبل تتضمّن تراكما كميا واضحا لحرف الميم الذي تردّد في الأبيات التي استشهدنا بها مايناهز ثلاثا وثلاثين مرّة. وهو ماأسفر عن تشابه مقطعيّ يكاد يصل إلى حدّ التطابق في:

مَشْرِقُهُو ≃ مُشْرِقُو ≠ خمسة أصوات متشابهة.

وهو مايمكّننا من أن نرصد النظام الدّلالي الذي يتحكّم فيها وفق الترسيمة التالية:

العامل	وحدة د. ص.	سياق خاص	قسم سياقي	وحدة د. ك.	نظام دلالي
عامل فاعل	مشرقُهو	شروق	نور	شروق + نور	نور VS ظلمة
عامل فاعل	مُشرِقو	شروق	نور	شروق + نور	نور VS ظلمة

نعم إنّ نظام النور والظلمة نظام دلالي عريق في القصيدة العمودية. ولكنّه هنا مختلف تمام الاختلاف عمّا أسّسه القدماء من تجربة شعرية ملائمة لهذا النظام. إنّه ارتبط لديهم بالكفر والإسلام. أي أن الظلمة كانت هي ظلمة الكفر؛ في حين أنّ النور كان هو نور الإسلام.

يدلّ على ذلك قول كعب بن زهير:

وإنّ الرسول لنور يستضاء به

مهنّد من سيوف الله مسلول

وقول أبي تمّام في فتح عمّورية، وهو بصدد صراع متمكّن ضدّ فكر المنجّمين الذي لابدّ من أن نعدّه فكرا ظلاميا ضمن هذا السياق:

بيضُ الصَّفَائح لاسُودُ الصَّحَائف في

مُتونهنَّ جَلاءُ الشّك والريب

ثمّ بصدد النصر الذي حقّقه المسلمون ضدّ الكفار:

غادرتَ فيها بَهيم اللَّيلِ وهوَ ضُحىً

يَشُلُّه وَسْطَهــا صُـــبحٌ مِنَ اللَّهَبِ

بما يدلّ دلالة واضحة على أنّ ثنائية الظلمة والنور هي التي تتحكّم في القصيدتين معا، على أساس أنّ الإسلام بقيمه الأخلاقية وفتوحاته، ديانة تنشر النور في الأرض، وتعمل على إزاحة الظلمة والكفر.

في حين أنّ قصيدة بدوي الجبل قصيدة مشتملة على الثنائية نفسها، ولكن من منظور مخالف، وتجربة شعرية جديدة.

إنّ سياق القصيدة التي استشهدنا ببعض أبياتها، يتلخّص في ظلمة ذات شقّين:

أ - التخلّف الذي عاشته البلاد العربية بعد سقوطها التاريخي الرهيب في أواخر العصر الوسيط.

ب - الاستعمار الذي حكم مجمل هذه البلاد، فزاد من انحسارها الحضاريّ، وتخلّفها عن الحضور التاريخيّ الذي كانت تمثّله على مدى العصر الوسيط برمّته.

ولذلك فإنّ الذات الإبداعية خاضت تجربة انتشار الوعي الوطنيّ والقوميّ لمقاومة هذين الوضعين معا. أي أنّها ذات عملت ما أمكن - وماتزال - على محاولة استعادة تاريخها العريق، ومبادراتها الحضارية الأصيلة.

إنّها ذات تبحث عن الخلاص الوجوديّ عبر عملية البحث عن الزعيم والمناضل والرئيس والملك، باعتبارهم عوامل فاعلة في إزاحة

الظلمة وانتشار النور، وذلك بعشق الوطن والتضحية في سبيله، حتّى يكون الحاضر انبعاثا حيويا ومشرقا للماضي. إنّها ذات لاتمدح، بقدر ماتبثّ الحماس وتدفع إلى التضحية. ذات تبحث عن خلاصها من خلال القائد الذي سيواجه الاستعمار والتخلّف في آن واحد.

أضف إلى هاتين المواجهتين، قضية جديدة كلّ الجدّة بالنسبة لمعاناة الشاعر العربيّ المحدث، هي القضية الفلسطينية، والصراع العربيّ الإسرائيلي.

لقد تعوّدنا في أدبياتنا الحديثة أن نربط هذه القضية الأساسية في الإبداع العربيّ المعاصر بالحداثة وشعر التفعيلة وقصيدة النثر. وربّما نكون قد استدرجنا إلى ذلك دون وعي منّا، فتناسينا ـ تبعا لهذا الاستدراج ـ أنّ العموديين عانوا من حرارة الصراع العربيّ الفلسطيني أكثر بكثير ممّا نعانيه نحن جيلَ الحداثة اليوم، فكتبوا قصائد عديدة، لسنا في مجال المفاضلة بينها وبين قصائد الحداثيين، بقدر مانحن في مجال ردّ الاعتبار لشعراء قد يطول الحديث عنهم، حتّى لاقدرة لباحث بمفرده، أو كتاب محدّد على أن يلمّ بمجمل تفاعلهم بأحداث مأساوية تزيد عن نصف قرن، 1917 ـ 1948، إذا اعتبرنا أنّ أوّل قصيدة حداثية هي قصيدة (الكوليرا) لنازك الملائكة، ثمّ أردفنا ذلك بأنّ القصيدة العمودية قصيدة لم تتوقّف معاناتها من القضية الفلسطينية عند حدود هذه المرحلة، وإنّما امتدّت إلى مابعدها، إذا لم نكن متمحّلين لنقول إنّها ماتزال تتناول هذا الموضوع بكثير من الحيوية والمعاناة الفنّية الصميمة.

يقول بدوي الجبل نفسه:

لِواءُ عـدنانَ أنتَ اليـومَ صـاحـبُـه

فـاقـحَم به الشـرقَ: هـذا الشـرقُ دنيـانا

مـافي العـراق ولافي الشامِ مـوعدُنا

على للثَّـنِـيَّـةِ منْ حِـيطِّينَ لُقـيـانا[8]

فنصنّف هذه القصيدة - بكثير من الغباء - في إطار مدح الملك فيصل سنة 1953.

والحقيقة أنّ هذا الملك وغيره ممّن يكون قد (مدحه) بدوي الجبل أو غيره، ليس سوى عامل يتحقّق به مجد الشرق وشرفه، انطلاقا من رؤية إبداعية وطنية وقومية في آن واحد.

فهل كانت هذه الرؤية متوفّرة لدى القدماء على أساس أنّها بنية لنظام دلاليّ صار بمثابة نموذج فنّي يجاوز مرحلته التاريخية ليصبّ في الماضي البعيد من جهة: (صلاح الدين - حطّين)، ويستشرف المستقبل فيوحي للرومانسيين والحداثيين، على اختلاف مشاربهم وتوجّهاتهم بالموضوع نفسه والرؤية ذاتها.

إنّنا في إطار حماسنا الحداثي، نتناسى كلّ سبق للقصيدة العمودية، بل نحاول ماأمكن أن نجعل منها إبداعا يعاني من اليبوس الفنّي ومن الافتقار إلى الطاقة الفنّية والجمالية، لنبني هذه الحداثة في مهبّ الرّيح، من فراغ قاتل وجحود ظالم ومتملّط. نتناسى إبراهيم طوقان، وسعيد عقل، وأمجد الطرابلسي، والجواهري، وغيرهم كثير، ممّن تناول القضية

---

(8) المرجع نفسه، ص. 138.

الفلسطينية وعايشها بكلّ ماأثارته من قضايا التخلّف، والوعي، والاستعمار، والوحدة، والحرب، والتسلط. إنّها كانت وماتزال النموذج-المحور لكثير من الأنظمة الدّلالية الجزئية التي تتفرّع عن هذا النموذج.

4 - امتدادات الشكل

إنّنا لانستطيع أن ننكر بأيّ حال من الأحوال مدى التداخل بين ماسمّيناه قصيدة عمودية وبين مااصطلحنا عليه بالاتجاه الرومانسي في الشعر العربي الحديث.

ولعلّ السؤال الأساسي الذي سنطرحه في هذا الصدد: يتعلّق أساسا بمدى الفروق الجوهرية بين بنية القصيدة العمودية وبنية القصيدة الرومانسية؟

فنضع بين يدي هذا السؤال جوابا أوّليا، يرتبط ارتباطا عضويا ومتكاملا باللجاجة التي نتمحّل في إطارها كي ننزع عن العموديين كلّ إهاب إبداعي، لنلحقهم في تعسّف كبير بالقدماء والتقليديين، وبكونهم شعراء خارج زمنهم، بل نسمع أحيانا أنّهم خارج الزمن الإبداعي.

فنتساءل مبدئيا عن الزمن الإبداعي: هل هو الزمن التاريخي؟ وهل كلّ زمن تاريخي، يتدرّج بشكل أفقي، هو زمن التقليد؟

وللإجابة عن هذين السؤالين، نقول:

أ - إنّه لاعلاقة للزمن الإبداعي بالزمن التاريخي؛ ذلك أنّ الإبداع

طاقة فنية كامنة في النصّ، تتجدّد في كلّ مرحلة تاريخية، فنكشف من خلالها عمّا لم يكن قد اكتشفه غيرنا من قبل. وإلاّ فلا معنى لطرفة وأبي تمّام والمتنبّي وابن زيدون.

ب ـ إنّ النصّ الإبداعي ينتمي إلى الزمن العمودي الذي يوقف الزمن الفيزيائي، فيتّجه بعكسه إلى إيقاف اللحظة وتوجّهها نحو العمق، ولذلك فإنّ زمن قصيدة امرئ القيس أو أبي نواس أو أبي فراس زمن متوقّف، يستوي في إطاره قارئ ماقبل الإسلام مع قارئ العصر الوسيط أو قارئ القرن الواحد والعشرين.

فيترتّب عن ذلك أنّ الشاعر القديم قد يكون مبدعا كبيرا، إلى الحدّ الذي لايمكن معه أن نقارنه بكثير من الشعراء المحدثين. ثمّ قد تكون قصيدة الشاعر الحداثيّ متضمّنة لطاقة فنّية أغنى بكثير ممّا تتضمّنه نصوص كثيرة ومتعدّدة أنجزها شعراء كثيرون قبله.

فلماذا لايكون شعراء القصيدة العمودية ضمن هذا التصنيف الجوهريّ الذي يميّز بين الزمن الفيزيائي الأفقي، والزمن الإبداعي العموديّ. ثمّ يكونون إلى جانب الطاقة الفنية الكامنة في نصوصهم، عموديين تداخلت لديهم، في بعض هذه النصوص الرؤية والبناء الكلاسيكيان، مع بعض مقوّمات القصيدة الرومانسية.

هل نستطيع أن ننزع عن شوقي صفة كونه الشاعر التاريخي دون منازع؟ لنتذكّر في هذا الصدد قصيدته: أحاديث القرون:

قفي يا أخت (يوشَعَ) خبّرينا

أحاديثَ القرونِ الغَابِرينا

وأنّه استوحى موضوعها من تاريخ مصر، فانسجمت رؤيته الإبداعية فيها مع شاعر رومانسي كبير هو فيكتور هوجو في: La légende des Siecles.

ثمّ نقول هذا رومانسي، وهذا تقليدي؟

يقول الشاعر المدني:

رَيبَ الزمانِ عجزت عن إذلالي ... فعلوتُ حيث طمعت في إنزالي
أفردتُ نفسي في مكانٍ ماحلٍ ... بالناسِ أخصبَ في ذراهُ خيالي
في غابة قد وفّرتْ خيراتها ... لذوي الخيال مَخازنَ الأظلال
في ظلٍّ وارفة الغصون وريقة ... سمحاء في بَلَلٍ وفي إبلال
عبثَ النسيمُ بها ففي أوراقها ... يزهو بعقدٍ ذي ثلاث لآلٍ
طابَ المقام بها فما من قائلٍ ... يصدحْنَ في الأسحار والآصال[9]
أنستْ بها نفسي وأوفى أُنسَها ... قلقٌ على صدرِ خليّ البال
يتسلّقون ويهبطون كأنهم ... أخشى مقالتهُ ولا من قالِ
مُتماسكين إذا استوَوا في جيدها ... هرَجُ الصغارِ اللاّعبين حيالي
يهنيك ياذاتَ الغصونِ بلابلٌ ... منها مكان الخال والخلخال

وهي قصيدة تشهد على تداخل واضح بين (الكلاسيكية الجديدة) والرؤية الرومانسية؛ ذلك أنّ أهمّ مقوّم في الإبداع الرومانسي هو مقوّم الخيال، في مقابل مقوّم العقل لدى الكلاسيكيين. وبما أنّنا استبدلنا

(9) ديوانه، ص. 27، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق-1966.

تصفح الكلاسيكية مصطلح القصيدة العمودية، نستطيع في ضوء هذا الاستبدال أن نتأمّل موضوعا نقديا جديدا قد نكون فيه على صواب كبير، ونقصد به أنواع التداخل بين البناء العمودي للقصيدة العربية الحديثة، وبين البناء الرومانسي في هذه القصيدة نفسها.

إنّ موضوع قصيدة قيصر سليم الخوري هو الوحدة والابتعاد عن ضجيج الحياة، ثم الركون إلى الغاب بقصد تأمّل الطبيعة، وكذا الاعتماد الكبير على الخيال الإبداعي، على أساس أنّه كاشف لحقائق الوجود ومظاهره الخفية؛ وكلّها موضوعات رومانسية بامتياز.

إلاّ أنّ الشاعر صاغها في قالب يبدو أنّه تقليديّ لأوّل وهلة. ولكنّه بقليل من التمعّن نستطيع تصنيف قصيدته ضمن الشعر الرومانسي الذي لايختلف أيّما اختلاف عن شعراء المهجر مثلا، أو عن أبي القاسم الشابي وخليل مطران وإبراهيم ناجي...

إنّ الصوت المسيطر على هذا النصّ هو صوت اللام، وهو مايسفر عن تشابه صوتي يصل إلى حدّ التطابق في (خيالي ~ الخيال). وبتحليلنا لهذين المقطعين نستطيع أن نكشف عن النظام الدّلالي الذي يتحكّم فيهما:

العامل	وحدة د. ص.	سياق خاصّ	قسم سياقي	وحدة د. ك.	نظام دلالي
عامل فاعل	خيالي	خصب	إبداع	خصب + إبداع	إبداع VS تقليد
عامل مفعول	الخيال	غابة (تأمّل)	إبداع	خصب + إبداع	إبداع VS تقليد

يتضّح ـ لامحالة ـ من خلال هذه الترسيمة أنّ الابداع الجمالي والفنّي هو ما تنشده الذات، في مقابل كون الذات الكلاسيكية ذات تقليدية تؤمن باستعادة الجاهز، وبالخضوع لقواعده، ثمّ الإبداع إن أمكن داخله وضمن ضروراته.

ثمّ إنّ الغاب باعتباره مجالا للتفاعل مع الطبيعة والتأمّل بقصد اكتشاف حقائق الخيال، يضادّ العقل وقيوده ثمّ الإيمان بحقائقه الموضوعية. ولذلك فإنّ هذا النصّ يمتح من الرؤية الرومانسية للوجود، أكثر ممّا يخضع للكلاسيك أو التقليد.

ولكنّ أهمّ مايمكن أن نستخلصه ونحن نشهد هذا التداخل بين الرؤية الكلاسيكية والرؤية الرومانسية هو أنّ طريقة بناء القصيدة تمّت وفق:

أ ـ عروض قديم هو عروض الكامل: متفاعلن متفاعلن. في مقابل الأعاريض السهلة والبسيطة التي كان يركبها الرومانسيون.

ب ـ إيقاع قويّ تغلب عليه صفات الجهر والحروف الحلقية والحنجرية، كالرّاء في (ريبَ ـ أفردت)، والزاي في (الزمان ـ إنزالي)، والعين في (عجزت ـ طمعت). وهي ظاهرة تكاد تخلو منها القصيدة الرومانسية التي تؤثر الحروف المهموسة والهادئة.

جـ ـ معجم مستمدّ من لغة القدماء في جزالتها المتمكّنة وفصاحتها وقوّتها: (ريب ـ إنزالي ـ ماحل ـ مخازن ـ وارفة ـ سمحاء ـ إبلال...) إلخ. على عكس ماهو عليه الأمر عند الرومانسيين الذين يجنحون إلى البساطة والتساهل ولغة الحماس والانفعال. ولكنّ مجمل هذا البناء

الدّال على التمكّن اللغوي الفائق من لغة القدماء، يصبّ في نظام دلالي لامراء في أنّه رومانسيّ، مغرق في التخيّل البعيد والصورة التجريدية:

ـ أخصب في ذراه خيالي!

ـ في ظلّ وارفة الغصون سمحاء!

ـ عبث النسيم بها!

ـ في أوراقها قلق!

بما قد لايخطر بتاتا في مخيّلة الشاعر التقليدي أو الكلاسيكي.

إنّ امتداد البناء الذي نتحدّث عنه، يتّخذ صبغة التغلغل أكثر ممّا يتخذ الصبغة الزمنية، بمعنى أنّ الشعراء العموديين، أو التقليديين الكلاسيكيين، كما يفضّل أن يسمّيهم البعض لم يكونوا ليقفوا مكتوفي الأيدي أمام الزخم الإبداعي للمدرسة الرومانسية كما تمثّل في الشعر العالمي والشعر العربي. وإنّما استطاعت طاقتهم الإبداعية أن تنفتح بأشكال مختلفة على مجمل معطيات هذا التيار الإنساني، فاستوعبه بعضهم إلى أقصى درجة ممكنة، بما هيّأه للانفصال عن التيار العمودي أو مدرسة البعث والإحياء، ليصبح رومانسيا صميما كخليل مطران وإيليا أبي ماضي وعلي محمود طه... ثمّ آثر بعضهم ـ أقصد العموديين ـ الانتماء الذي نشأ عليه، والانفتاح على هذا التيار الجديد في آن واحد. ومن هؤلاء الذين أخلصوا أيّما إخلاص للقصيدة العمودية في إطار خلخلة نماذجها القديمة، وتغلغلت إلى إنتاجهم الفنّي سمات الرومانسية وعلامات توجّهاتها الإبداعية، شاعر العراق، محمد مهدي الجواهري. لقد أطلق جبرا إبراهيم جبرا على هذا الشاعر الكبير صفة كونه آخر

الفحول، فنضع هذا الإطلاق بين قوسين، ونقرأ لهذا المبدع المتميّز:

رونق شاعَ في الثّرى وعلى الروضـــة لطـفٌ من السَّما مسكوبُ
ما أرقَّ الأصيلَ سال بشفّافِ شُعـاعٍ مـنه الفـضاءُ الرحـيـب[10]

فماذا نسمّي هذه القصيدة التي ناهز عدد أبياتها مائة وستّة؟ هل هي معلّقة رومانسية؟

أظنّ أنّها إبداع فنّي رائع، قلّما نعثر على أمثلة له في الشعر العربي، إذا لم أقل في الشعر العالمي.

موضوعها بسيط، وعالمها الفنّي لا حدود له!

القرية العراقية من منظور شاعر متمكّن يحسّ الأشياء - مهما كانت جزئية وتافهة - حتّى آخر رمق، نشر هذه القصيدة سنة 1932، أيّام التداخل العويص والشائك بين القصيدة ذات البناء العمودي، والنصّ الرومانسي المتميّز بالبناء الانفعالي المتمازج مع الطبيعة والوجود الإنسانيّ حتّى لافرق:

للقُريّات عـالَمٌ مُسـتـقلٌّ هو عَنْ عـالَم سـواه غـريب
يتـسـاوى غـروبُهم وركـودُ النفس منهم وفـجـرُهـم والهُـبـوب
كطيـور السـمـاء همّـهُـمُ الأوحـدُ زرعٌ يرعَـوْنه وحـبـوب
يلحظون الســماءَ آناً فآنـاً ضحكهُم طوعُ أمرها والقُطوب
أتُرى الجوَّ هادئاً أمْ عصوفاً أتصـوبُ السماء أمْ لا تصوب

(10) "ديوان الجواهري"، المجلد الثاني، ص. 153 فما بعد، بيسان للنشر والتوزيع الإعلام، بيروت - 2000.

إنَّ يومَ الفَلاَّحِ مهما اكتسى حُسناً بغيرِ الغيومِ يومٌ عصيب
وهو بالغيمِ يخنقُ القلبَ والأفق جميلٌ في عينه محبوب

وفي القصيدة هروب من المدينة وضيق بها إلى الطبيعة في لبّها وخَلقها الأوّلي.

قلتُ إذ رِيعَ خاطري من مُحيط كلُّ ما فيه موحشٌ وكئيب
ليس عدلاً تشاؤمُ المرءِ في الدُّنيا وفيها هذا المحيط الطَّروب

وفيها المحبّة البريئة والرائعة التي تنسجم كلّ الانسجام مع براءة الإنسان وصفائه:

ثمّ باسم الحصادِ في كلّ حقل تتناجى حبيبة وحَبيب
عندهم منطقٌ هنالك للحبِّ جميلٌ وعندهم أسلوب
ولهم في الغرامِ أكثَرُ ممّا لسواهم مضايقٌ ودروب

وفيها عشق الجمال والتعلّق بمختلف مظاهره:

غَيرَ أنّا ندري ـ وكنّا شباباً نتصابى ـ أنَّ الجمالَ جَذوب
والفتى ما استطاعَ مُندَفِعٌ نحو الصبابات.. والفتاةُ لَعوب
بالتصابي يُذكى الشبابُ ويغترُّ كما بالرِّياح يُذكَى اللهيب

إذن نحن بإزاء موضوعات رومانسية صميمة، ولكنّنا في الوقت نفسه أمام بناء عموديّ باهر، هو سرّ الفتنة الجمالية التي نستشعرها حين نتفاعل بالقصيدة التي نسمّيها تقليدية.

نكتفي هنا بالوقوف عند مستوى البناء العروضي الصّلب والقويّ

الذي اعتمده الشاعر، حين صاغ أغلب أبيات النصّ، بحسب مبنى التدوير الذي نستشفّ من خلاله قدرته الفائقة على التحكّم المطلق في أعاريض الشعر العربي القديم، بما لايتعارض مع التركيب الغنيّ والمتواتر للجملة بمعناها اللغويّ المتداول. وهو ماتمكّن معه من أن يجعل القصيدة مسترسلة لاتكاد تتوقّف عند الانقطاع بين الشطرين، أو عند الوقفة المعهودة والناتئة حين انتهاء البيت، وكأنّنا نقرأ نصّاً شعريا متواترا، لاتوقّف فيه أو علامة انتهاء. وهو مايدلّ على أنّنا بصدد طاقة شعرية لاحدود لها أو علامة تعثّر من بداية النصّ إلى نهايته.

وقد أدّى هذا البناء المدوّر إلى انبثاق إيقاع قد نسمّيه إيقاع التواتر اللانهائي أو الممتدّ، بما يدلّ على أنّ الموسيقى الداخلية للنصّ، هي موسيقى الانسجام لاموسيقى التدرّج. ونعني بذلك أنّ إيقاع الحروف المتوالية يتمازج مع إيقاع الامتداد في البيت الواحد، وبين الأبيات المختلفة، ثمّ بين المقطوعات، دونما إحساس ناتئ بالتوقّف كما هو الأمر في النماذج العمودية القديمة التي يختلف فيها إيقاع الأطلال عن إيقاع التغزّل وتذكّر الأحبّة، ثمّ عن إيقاع الرحلة والوصف... إلخ.

ولذلك فإنّنا لسنا بصدد وحدة عضوية فقط، بل نحن بإزاء انسجام وتوافق باهرين، يدلاّن على تدفّق الإيقاع بتدفّق الإحساس والتفاعل.

إنّ شاعرية الجواهري شاعرية صلبة ومتمكّنة، تمتح من المعجم القديم في إهابه الفطري، بما يدلّ على سيطرة عميقة على اللفظ العربي في معينه الأوّل ومنابعه الأصلية، أي أنّ القدرة والإنجاز لدى هذا الشاعر

أمران يرجعان إلى النشأة الأوّلية والطبع المتجذّر، وهو مايؤدّي في مستوى التركيب إلى ظاهرة متفرّدة كلّ التفرّد عند كبار العموديين، ونقصد بها انسجام التركيب في مستوى الجملة بمعناها اللغوي المتداول، مع التركيب الشعري الذي هو تركيب وزنيّ وإيقاعيّ في أصله؛ بل إنّ الجملة النحوية تتحوّل عندهم إلى جملة شعرية، إذ ينحسر التركيب اللغوي ويتضاءل بإزاء التركيب الشعري، وكأنّ القارئ بالنسبة إليهم منشد للشعر أكثر ممّا هو فاكّ لشفرة لغوية، أي أنّه متفاعل مع الوزن والإيقاع والمعجم والجملة، في إطار معطيات إبداعية صميمة، لاعلاقة لها بلغة التواصل اليومي والتركيب النحويّ المتداول.

ولكنّ المفارقة الجميلة والفاتنة لدى الجواهري، تكمن في امتدادات الشكل العمودي وانفتاحه في كثير من الأحيان على الخيال الرومانسي الذي يتجسّد في مستوى الصورة:

- لطف من السماء مسكوب!
- ما أرقّ الأصيل!
- سال بشفّاف شعاع!
- كلّ شيء تحت السماءِ مخضوب!
- ثمّ دبّ المساء!
- الأطيارُ مرعوبة!

فهل نعتبر هذه الصور الغنيّة والمتواترة في تكاثر إبداعيّ باهر، خيالا تقليديّا أو كلاسيكيا جديدا؟

إنّه سؤال محيّر فعلا! ولكنّ أبسط إجابة عنه تكمن في أنّ القصيدة العمودية متميّزة بطاقتها الإبداعية الممتدّة واللانهائية، وهو مايجعل كبار شعرائها الذين استوعبوا إمكانياتها التي لاحدّ لها شعراء يصحّ أن نسمّيهم، مبدعين بلاحدود، سواء في مستوى الزمن، أو في مستوى الأوطان التي ينتمون إليها.

قراءة القصيدة التقليدية

I - مدخل :

يتمحور هذا البحث حول ثلاث قضايا أساسية هي على التوالي :

1 - القراءة .

2 - القصيدة .

3 - التقليد .

ولابد من أن نعالج هذه القضايا في إطار كونها مصطلحات متميزة باشتغال دلالي متشابك وراسخ في الذاكرة النقدية، سواء في المستوى النظري أو التطبيقي .

وأول ما يبرز من هذا الرسوخ وذلك التشابك هو أن مصطلح القراءة يحيلنا بالضرورة على مصطلح القارئ. أي أننا بإزاء فعل أو حدث، ثم بإزاء ذات تحقق الحدث أو تقوم بالفعل .

وقد اجتهدت النظرية المعاصرة اجتهادا خصبا في إطار محاولة تحديد هذه الذات القارئة، كي تتمكن فيما بعد من تحديد مختلف أفعالها .

ومن الممكن أن نلخص هذا الاجتهاد في أربعة أنواع من القراء، يتميز كل منهم بسماته الخاصة وبفعل متخالف مع فعل غيره.

أ- القارئ النموذجي: وهو مفهوم استخدمه ميكاييل ريفاتير Riffatter ليحدد في ضوئه مظاهر القراءة الأسلوبية التي تقتضي الشخص المتمرس إلى أبعد حد ممكن بنظام لغة الشعر، وبأنواع الاختلاف بين هذه اللغة وبين اللغة اليومية.

ب- القارئ الخبير: ويتلخص فعله في أنه يسعى باستمرار إلى إخصاب مضامين النصوص، وتوسيع دائرة المعلومات التي تنطوي عليها، هادفا إلى اعتبار النص وثيقة للأفكار والأحاسيس التي تنقلها اللغة، وتمرها عبر مسالكها الوعرة ومساربها الضيقة.

جـ- القارئ المقصود: وهو الذات الجماعية التي عاشت الأوضاع التاريخية للمبدع، فتوجه إليها النص حين ظهوره المبدئي، ثم الذات القادرة على أن تعيد بناء تصورات المقصد المباشر لهذا النص، في إطار نوع من التكامل بينها وبين هذا المقصد. أي أنها استمرار له، وتقمص جديد لفعله.

د- القارئ الضمني: من الممكن أن نقول عنه إنه آخر ما توصل إليه الباحثون المعاصرون في مجال القراءة، ثم إنه يهمنا بشكل أساسي في هذا البحث. ولذلك فإننا سنتوقف عنده بنوع من التفصيل.

إن أول باحث حدد هوية هذا القارئ وسماته هو أمبرتو إيكو Umberto Eco في كتابه "Lector in Fabula".

ومفاده عنده أنه «المقصد الذي يوصله نشاطه التعاوني إلى أن يستخرج من النص ما لا يقوله النص، وإنما يفترضه، ويعدنا به، ينطوي عليه أو يتضمنه، وكذا إلى ملء الفضاءات الفارغة، وربط ما يوجد في النص بغيره مما يتناص معه، حيث يتولد من هذا التناص ويذوب فيه»(1).

وقد تبنى هذا المفهوم كثير من الباحثين الذين اختلفت مشاربهم النظرية والمنهجية، ولكن هاجسهم ظل هاجسا مشتركا يتلخص في محاولة تحديد سمات هذا القارئ.

ومن الممكن أن نبلور هذا الاشتراك وذلك الاختلاف عبر مثالين اثنين أساسيين، يعكس الأول منهما جهد أصحاب نظرية الخطاب، ويلخص الثاني زاوية الرؤية عند أصحاب نظرية التلقي.

1ـ تقول مانگينو D. Maingueneau:

«إن تأويل العبارات من زاوية نظر التداوليات لا يعتبر ضمّا وإضافة للوحدات الدالة على معنى يكتفي بتحديده وتركيبه، وإنما هو شبكة من التوجيهات التي تمكن [المقصد] باعتباره [حيويا] من أن يبني المعنى. . . فينتج عن ذلك نوع من التشارك غير المتماثل بين التلفّظ والتلقي»(2).

ومعناه أن كل بيان مهما كانت طبيعته، لغوية أو شعرية، ينطوي بالضرورة على عملية تشاركية يفترض في إطارها أن الباث يستحضر

---

(1) "Lector in Fabula", p.7.

(2) "Pragmatique pour le discours littéraire" , p. 18.

المقصد حين إنتاج خطابه؛ فيكون هذا المقصد ضمنيا في هذا الخطاب الذي يتلقاه على أساس تشاركي أيضا، إذ لابد له من أن يستحضر الباث أو المصدر.

2 - وقد وقف إيزر W. Iser باعتباره أحد أقطاب نظرية التلقي وقفة مطولة عند مفهوم القارئ الضمني، مؤكدا على أن نشاطه يتلخص في كونه أفعالا إرجاعية، تستجيب لمكونات النص عبر سيرورة ذهنية تنتج رد فعل ثابت وغير مختلف في سماته العامة.

إن العلاقة بين النص والقارئ تشتغل بحسب نموذج الأنظمة المنظمة من ذاتها Systèmes autoréglés. أي أن النص يتجه نحو إخبار المتلقي، والمتلقي يفهم محتوى الإخبار في ضوء إدخال معطيات جديدة تساعد عملية التأويل واتساع دائرة الفهم؛ وذلك باتفاق متواقت بين عوامل الإثارة الكامنة في النص، ومجموع الأفعال الإرجاعية التي لا يمكن أن تنبثق في ذهن القارئ إلا على أساس أنها ردود فعل بإزاء ما يثيره النص من إحساس جمالي[(3)].

إن أطروحة القارئ الضمني، سواء لدى علماء السيمياء وأصحاب نظرية الخطاب، أو لدى علماء الشعرية وأصحاب نظرية التلقي أطروحة أساسية، ولكنها غير كافية.

وتفصيل ذلك أن هذا القارئ ذو حضور نصي يتكرس عبر المؤشرات المباشرة وغير المباشرة التي تحفز القراءة وتضمن سيرورتها

---

(3) انظر: "المختارت الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب"، إدريس بلمليح، ص. 279 فما بعد.

فتجعل المقصد مشاركا في بناء المعنى وقادرا على استيعاب مظاهره المختلفة، مؤولّا إياه في نوع من التفاعل الحيوي الذي يجعل الدلالة متدرجة في ذهنه، ممارسة تأثيرها في وجدانه.

إن هذا القارئ - عاديا كان أو غير عادي - لا يعدو أن يكون ذا تحقق نصي يضمن فعل القراءة ووقعها. في حين أن القارئ الذي يهمنا نحن، إنما هو القارئ الذي يحيا هذا الفعل ثم يجاوزه إلى بناء دلالات موازية للنص الأصلي، تتحقق بأشكال مختلفة فتصبح إنتاجا آخر يكوّن ما يمكن أن نسميه النص الموازي.

إن هذا القارئ يتميز في رأينا بطبيعة تجريدية تتحقق عبر فعل القراءة، وعبر الإنتاج التاريخي الذي يلخص هذا الفعل ويبلوره من خلال نصوص مختلفة توازي النص الأصلي وتحيا بحياته.

يقول المتنبي:

أنامُ مِلءَ جُفوني عن شَواردها ويسهَرُ الخَلْقُ جرَّاها ويختَصِمُ

فنلاحظ أن القارئ الضمني قد حضر لديه في قوله: يسهر - يختصم، وقد يكون هذا القارئ الذي لابد من أن يستحضره المتنبي، هو سيف الدولة أو ابن جني أو أبو فراس. ولذلك فإن سماته شبه واضحة ومهيّأة لأن تستوعب من طرف الباحث عن طريق رصد ردّ فعلها بإزاء النص.

ولكن المتنبي لم يستحضر هذا القارئ فقط، بل جاوزه إلى جعل فعل القراءة ذا أبعاد تجريدية، قادرة على أن تتحقق عبر الواقع المباشر للنص، وعبر الفضاء التاريخي الممتد في الزمن والمكان. وذلك حين

جعل الخلق ـ كل الخلق ـ يسهرون ويختصمون من جراء شوارده.

والسؤال المطروح في هذا المجال هو:

كيف يمكننا تحديد القارئ التجريدي؟

إن مؤشرات القارئ الضمني قادرة على أن تسعفنا في هذا المجال؛ ولكنها مؤشرات غير كافية. وإنما لابد لها من أن تردف بعملية رصد الإنتاج الذي جاء نتيجة تداول النص، على أساس أن هذا الإنتاج تحقق مادي ومحسوس للمظاهر التجريدية في النص. ومعنى ذلك أن القارئ التجريدي ذو تحقق تاريخي ممتد عبر الزمن، تلخصه مختلف أجهزة القراءة التي تتوالى من خلال عملية تداول النص وشيوعه، بما يكفل له كونه أثرا خالدا يستقطب كتابة موازية له ما تفتأ تسلّط عليه الضوء المتجدد.

وهنا نطرح سؤالا آخر يتعلق بالأسباب التي تجعل القارئ التجريدي هوية حاضرة في النص، وموجودة خارجه في آن واحد؟

إنه لا يمكننا أن نجيب على هذا السؤال إلا من خلال معرفة طبيعة النص الفني ووضعه الاعتباري.

ودون أن ندخل في متاهات تعريف النص وحدوده ونظامه، نبادر إلى القول: إن النص الإبداعي ناتج عن تواصل تفاعلي بين المبدع والمتلقي، ذلك أن المبدع يستحضر ـ في غياب السياق الفعلي للتواصل ـ مخاطبا غائما وغير واضح المعالم، ليخلق سياقا متخيلا تتم عبره عملية التواصل الفني، وتنبثق بوساطته عوامل التفاعل بين المبدع والقارئ. ومن هنا يكتسي المتلقي طبيعة تحقيقية داخل النص، وأخرى تجريدية.

يقول بشار :

بكّرا صاحبيّ قبلَ الهجير إنّ ذاك النجاحَ في التبكير

فتقفنا القراءة اللغوية المباشرة على أنه يخاطب صاحبين معينين له، متميزين بوجودهما الفعلي الذي قد تحدده القراءة المرجعية بأسماء محددة وحياة واقعية.

ولكننا لا نكاد نعلم لبشار صاحبا، ثم لماذا سيبكّر معه هذان الصاحبان وهو يقصد إلى أن يمدح سلم بن قتيبة الذي دخل إلى البصرة متباصرا بالغريب، فأحبّ أن يورد عليه الشاعر ما لا يقدر على معرفته.

فلا صاحب إذن، ولا رحلة إلى الممدوح؛ وإنما هو محض تخيل وتجريد لمتلق متباصر بالغريب.

ثم يتحقق هذا التجريد خارج النص، وذلك عن طريق عملية التفاعل التي يقيمها المتلقي مع مصدر الرسالة.

نعم إن هذا التحقق سيتم عبر اطلاع سَلْم بن قتيبة على النص، وتفاعله بما اشتمل عليه من الغريب، ثم إثابة صاحبه على الجهد الإبداعي الذي بذله في مدح هذا القائد العسكري، ولكن الأمر لا يقف عند هذا الحد من تحقق القارئ التجريدي خارج النص. بل قد اهتم بشعر بشار عدد كبير من العلماء، فشرحوا ديوانه، وبذلوا جهدا مضنيا في الوقوف عند غريبه.

إن القارئ التجريدي يتحقق بشكل محسوس خارج النص حين يقبل دور المتلقي المستعد لأن يتواصل مع المبدع تواصلا تفاعليا يصل في حدوده القصوى إلى تحقيق إنتاج تاريخي ممتد عبر الزمن، يوازي حياة

النص ويتجدد بتجديد تداوله .

فنستخلص أن النص الفني تواصل تفاعلي بين المنتج والمتلقي ، وأن القراءة تحقق تاريخي لهذا التفاعل الذي يتجاوز مرحلة ظهور النص إلى مراحل ممتدة عبر الزمن والفضاء ، ينكشف من خلالها ما يمكن أن نسميه أجهزة القراءة .

يقول يوس H.R. Jauss :

«يكمن هدف الدراسات الجديدة في أنها تريد التعرف على التواصل الفني الذي تنطوي عليه الوقائع الأدبية ، وهي دراسات تستوجب وجود نظرية أدبية قادرة على أن تدخل في اعتبارها التفاعل القائم بين الإنتاج والتلقي ، وذلك عن طريق تحليل قضايا التلقي ووقائعه»[(4)] .

إن تاريخ الأثر الفني يرتبط بالمتلقي أكثر من ارتباطه بالمصدر . وذلك لأنه يخضع لأنواع من التأويل التي تعتبر تحققات لتبادل التجربة الجمالية وإقامة الحوار الحيوي بين الأجيال ، بالرفض أو القبول ، بالجواب عن أسئلة عالقة وإهمال أسئلة أخرى ، بالتأثر بأشكال ومضامين قديمة أو إعادة النظر فيها .

ومعناه أن النص الفني يشتمل على طاقة جمالية قادرة على أن تنبثق في كل مرحلة من مراحل تاريخ الأمة . و«التراث الأدبي يتكون بالضرورة من وضع يتحقق من خلال المواقف المتعارضة والرافضة ، المحافظة على

"Esthétique de la réception et communication littéraire", in: Critique, N° (4) 413-1981, p. 1117.

الماضي والمجددة»[5].

وتبعا لذلك نقول إن التقليد تواصل تفاعلي للتراضي، أو إن المقلّد تحقق لمتلق يتفاعل مع النص في إطار من التعايش غير التصادمي.

ولذلك فإن الوضع الاعتباري لقارئ القصيدة التقليدية يتحدد في كونه بإزاء تواصل يتضمن تفاعلين اثنين:

أ- النموذج القديم باعتباره ذخيرة تنتمي إلى زمن القراءة التاريخية.

ب- النموذج الجديد باعتباره تواصلا يقيمه الشاعر المقلد مع هذه الذخيرة، ويهدف من خلاله إلى إثارة الدهشة الجمالية التي قد تنبثق عنها قراءة استعادية تقف بالقصيدة على مشارف زمن القراءة التاريخية.

ومعناه أن القارئ يعيش ثلاثة أزمنة متداخلة هي:

أ- زمن القراءة التاريخية بالنسبة للنموذج القديم.

ب- زمن الدهشة الجمالية بالنسبة للنموذج الجديد.

ج- زمن القراءة الاستعادية التي تبرر هذه الدهشة وتهيئ القصيدة التقليدية إلى أن تنتمي هي نفسها إلى زمن القراءة التاريخية.

وإذا كنا في غير ما حاجة إلى أن نذكر أمثلة لقراءة النماذج القديمة، فإنه من الممكن أن نتخذ من طه حسين مثالا واضحا للتفاعل مع القصيدة التقليدية في إطار الدهشة، وفي إطار القراءة الاستعادية.

---

(5) المصدر نفسه، ص. 1124.

II ـ المحاكاة والنمذجة :

يتحدد النموذج في أنه النص الفني الذي ينطوي على نظام دلالي يستطيع أن ينفصل عن البنيات المركزية التي تولد عنها، ليمارس فعاليته في إطار بنيات مركزية مخالفة.

إن جمالية النص الإبداعي نابعة لا محالة من حدود هذا الانفصال ومدى فعالية النموذج وتأثيره.

ولكنه لابد من أن نشير في هذا المجال إلى أن تفسيرنا للنموذج لا يقتضي دائما حق السابق على اللاحق وسبقه الإبداعي الذي قد يترتب عن سبقه الزمني. ذلك أن هذا التفسير تفسير محافظ متشنج، يقدس الماضي بشكل منغلق فيسيء إليه بنحو ما يسيء لكل إبداع فني.

إن النموذج يتحرك من الماضي إلى الحاضر، ومن الحاضر إلى الحاضر، ثم من الحاضر إلى الماضي.

وإذا كان الأمر الأول لا يحتاج إلى توضيح، فإن تحاضر النموذج، وكذا حركيته في اتجاه الماضي يحتاجان إلى بعض التأمل.

أ ـ إن النموذج الذي يتولد من التحاضر حركة إبداعية دائبة يأخذ فيها كل مبدع بطرف، فنصطلح على تسميتها اتجاها أو مدرسة أو شكلا فنيا. . .

ولنا في شعر النقائض، وفي المدرسة الرومانسية، وفي حركة الشعر العربي المعاصر أوضح الأمثلة على ذلك.

إننا فيما يخص هذه التوجهات الثلاثة لا نستطيع التنازع في إطار قضية السابق واللاحق، كما لا نستطيع أن ندعي بأن فلانا يمتلك النموذج

دون غيره أو أكثر منه، وإنما الأمر في ذلك أن النموذج المتولد عن التحاضر حركة إبداعية متواقتة ومضنية لا مجال فيها للزعامة والإمارة. إنها نوع من الديمقراطية المتداولة بين المبدعين الكبار.

من الجدير بأن ننسب إليه نموذج القصيدة الرومانسية في الغرب: الألمان أم الأنجليز أم الفرنسيون؟

ثم من صاحب النموذج الرومانسي في صيغته العربية: خليل مطران، جبران، إيليا أبو ماضي، أبو القاسم الشابي... ؟ يبدو أن هذه الأسئلة ستبقى عالقة مدى الدهر إذا نحن لم نفسر النموذج المتحاضر في إطار من التعاضد والتكافل بين كبار المبدعين.

ب ـ إن الأمر يصبح غاية في الصعوبة حين نزعم بأن النموذج قد يتحرك في اتجاه الماضي. وذلك لأن قناعة أصحاب مبحث السرقات، وتوجّه دارسي التناص مسألتان راسختان في اتجاه الماضي وعرض اللاحق على السابق في إطار ما يمكن أن يسمّى بعلم أنساب المعاني.

وهنا نقول في صراحة تامة: إن التأثير الذي يصل في بعض الأذهان إلى محو الحاضر ضرب من العبث الذي لا معنى له. نعم قد يتأثر المبدع بمرجعيته إلى حد كبير، ولكنه لا يمكن أن يستحق هذا اللقب إذا هو لم يخلخل هذه المرجعية ليعيد بناءها من منظوره الخاص والمتميز، ومعناه أن النموذج الذي يتحرك نحو الماضي نموذج لابد له من أن يستند إلى مرجعية معينة، ولكن هذا الاستناد لا يعدو أن يكون امتصاصا لما هو سابق وقديم، استيعابا لعناصره المختلفة ومكوناته، ثم إعادة تشكيلها وبنائها ليصبح النموذج ذا أثر رجعي.

فهنا شعر عمر بن أبي ربيعة، يبني نموذج قصيدة التغزل بامتياز، فنفهم في إطاره قصص التغزل عند امرئ القيس، والتغزل المكشوف أو الإيحائي عنده وعند النابغة في وصف المتجردة. ثم ألم يبن العذريون نموذج التغزل العفيف فاستطعنا في ضوئه أن نفهم شعر عنترة وبعض أشعار الصعاليك؟

ولقد بنى أبو نواس نموذج الخمريات فأعدنا تقويم شعر الأخطل والأعشى على أساس هذا البناء.

ومعناه أننا في حاجة ماسة إلى إعادة النظر في الأحكام الجاهزة التي تدرس كل جديد في ضوء كلّ قديم، معتقدة أنه لا حق للاحق على السابق البتة، فنؤكّد: إنه من الممكن أن يدرس داخل الشعر العربي القديم نفسه كثير من الإنتاج الذي نصبغ عليه فضل السبق الجمالي في موازاة تامة مع السبق الزمني، أن يدرس بوعي زمني مخالف نفهم في ضوئه القدماء على أساس أشعار المحدثين، ونقوّم كل ذلك في نوع من التوازن الذي لابد له من أن يلغي المحاكاة بمعناها القدحي، ويعتقد اعتقادا راسخا بأن: (السرقة) والتأثر والمعارضة و(التناص)، إنما هي مظاهر مختلفة لتواصل تفاعلي بين الشاعر والشاعر يفيد في بناء النماذج الفنية ماضية كانت، أو متحاضرة، أو متحركة من الحاضر إلى الماضي.

III ـ الدّهشة الجمالية:

يقول طه حسين:

«كان شوقي مجددا ملتوي التجديد، وكان حافظ مقلدا صريح التقليد، ويمضي الزمن على حافظ وشوقي فإذا تقليد حافظ يستحيل ـ لا

أقول - إلى تجديد بل أقول إلى نضوج غريب وقوة بارعة وشخصية تفرض نفسها على الأدب فرضا، وإذا تجديد شوقي يستحيل شيئا فشيئا إلى تقليد، حتى إذا كانت أعوامه الأخيرة كانت قصائده كلها تقليدا ظاهرا للقدماء من الشعراء، لا يتستر فيه ولا يحتاط، ينشئ القصيدة فلا تحتاج إلى تعب أو مشقة لتجد القصيدة القديمة التي يحاكيها، سمِّ هذا معارضة أو محاكاة أو تقليدا، فذلك عندي سواء لأنه ينتهي إلى نتيجة واحدة، وهي أن الشاعر قد رجع إلى القدماء يلتمس عندهم مثله الأعلى. . . »[6].

ويقول في مكان آخر:

« . . . وتتقدم السن بشوقي وتكثر الحوادث من حوله ويشتد بشاعريته النشاط، فإذا جناح شعره ينبسط وينبسط ، حتى إذا أظل الشرق العربي كله عاد شوقي فرفع بصره إلى السماء بعد أن ملأ عينيه مما في الأرض، وإذا هو يرى في السماء الفن الخالص. . . »[7].

فنستخلص أن زمن الدهشة الجمالية يتسم بسمات متقاربة تنصهر في مجملها لتكون الفترة الأولية لتلقي الأثر الفني، وهي فترة يطبعها عدم التبرير، وتفتقر إلى التأمل والتدبر والتمحيص، ولكنها بالرغم من كل ذلك، تشهد على أن الأثر الفني قد قوبل بنوع من الاهتمام الذي يقفنا بحد ذاته على أن فعل القراءة قد تحقق، وعلى أن الأثر أصبح قابلا لأن يدخل زمن القراءة الاستعادية التي قد تسفر عن قراءة تاريخية

(6) "حافظ وشوقي"، ص. 176.
(7) المصدر نفسه، ص. 196.

متعددة الجوانب، ومتمظهرة بمظاهر التأويل المتنوع الذي لابد من أن يكشف عن أجهزة مختلفة تتناول الأثر الفني الخالد، فتقفنا بأشكال مختلفة على قيمته الجمالية التي لا تنفد، ثم تدلنا على الإنتاج التاريخي الذي يوازي الأثر ويسير بسيره.

إن أبرز ما يميز زمن الدهشة الجمالية كونها:

1 ـ قراءة انفعالية: سواء بالمعنى السلبي أو الإيجابي للانفعال، أي أنها متعصبة للأثر دون قيد أو شرط.

أنشد مروانَ بن أبي حفصة يوما جماعة من الشعراء، وهو يقول في واحد بعد واحد: «هذا أشعر الناس! فلمّا كثر ذلك عليه قال: كلّ الناس أشعر الناس»[8].

أو رادة له ومتعصبة عليه بشكل تام ونهائي:

«وكنت تقول إن بيتا واحدا من هذا الشعر يزن ديوان شوقي كله وهو قوله:

حتّى كأنّ جلابيب الدّجى رَغِبت ... عَن لونها أو كأنّ الشمسَ لم تَغِبِ

. . . وكانت خلاصة رأيك ورأيي أن هذه القصيدة هي أشبه شيء بالتمرين المدرسي يذهب به الأطفال مذهب المحاكاة للنماذج الفنية. . . »[9].

2 ـ مقتنعة اقتناعا تاما بالأحكام الجاهزة التي تصدرها في حق الأثر الفني.

---

(8) "العمدة"، ج 1، ص. 90.

(9) "حافظ وشوقي"، ص. 46.

إن هذه الأحكام أحكام مسبقة، تصدر في مجملها عن مجال ليس هو مجال الأثر الفني، أي أنها إذا سعت إلى التبرير فإنما تسعى إليه من خارج النص، مقتنعة اقتناعا تاما بهذا الخارج، وجاعلة منه أداة لتدمير الأثر وإلغائه.

فممّا يحكى عن ابن الأعرابي أنّ واحدا ممّن يحضرون مجلسه أنشده أبياتا استحسنها كثيرا وأمر بكتابتها. ولمّا عرف بأنّها لأبي تمّام تراجع عن هذا الاستحسان وأمر أن تمزّق الصحيفة قائلا: «لاجرم، إن أثر الصنعة فيها بيّن»[10].

وهو موقف شبيه بموقف طه حسين من التقليد:

«... فهؤلاء الشعراء الذين ينظمون في الحكم والأخلاق إنما يريدون أن يتأثروا المتنبي وأبا العلاء، فشخصيتهم هذه الحية الزاهدة شخصية مصنوعة، كما أنهم حين يتغنون الخمر، ويتهالكون على وصفها إنما يريدون أن يتأثروا أبا نواس، والأخطل، فشخصيتهم هذه الماجنة شخصية مصنوعة، كما أنهم حين يمدحون النبي إنما يريدون أن يتأثروا صاحب البردة، فشخصيتهم هذه مصنوعة، وهم لا يسلكون طريقا من طرق الشعر، ولا يتعاطون فنا من فنون الشعر إلا مقتادين مقلدين...»[11].

فنلاحظ أن تبرير الحكم الجاهز [التقليد] عند طه حسين يتم على أساس أنه يشترط في الشعر أن يكون انعكاسا تاما للحياة اليومية التي

(10) "الصناعتين"، ص. 51.
(11) "حافظ وشوقي"، ص. 19-20.

يحياها الشاعر؛ أي أنه إذا نظم في الخمرة فلابد أن يكون سكيرا، وإذا مدح النبي فلابد أن يكون زاهدا. وإلا فإن شخصيته مصنوعة بنحو ما إن شعره مصنوع ومتكلف.

3 ـ قراءة الدهشة قراءة حاسمة، أي أنها تعمد إلى الأثر في مجمله، وتقابله برأي جزئي مستخلص من بيت واحد أو من قصيدة بعينها، ثم تجعل من هذا الرأي النهائي مقياسا عاما وشاملا ينجر على مجمل ما ينتجه الشاعر وينطبق على سائر ما يبدع.

يقول طه حسين:

«وإذن فلشعر القدماء معنى في أذواقنا، لأنه يمثل حقيقة من الحقائق هي حياة القدماء ويمثلها بصورة تلائمها، ولكن الشعر الحديث ليس له هذا المعنى، لأنه لا يمثل حياة القدماء إذ هو لم ينشأ لتمثيلها، ولا يمثل حياتنا الحاضرة؛ لأن لغته وشكله وأنحاءه في التمثيل والتصوير لم تنشأ لتمثيل هذه الحياة، وما أرى أنك نسيت ما كنا فيه من ضحك وأسى حين قرأنا منذ أعوام قصيدة شوقي التي يصف فيها انتصار الترك على اليونان في آسيا الصغرى، والتي يبدؤها بقوله:

الله أكْبَرُ كَمْ في النصر من عجَب ... يا خالدَ التُّرك جدِّد خالدَ العربِ

نعم ضحكنا، وأسينا حين قرأنا هذه القصيدة.

... والحق أنا لا نعرف أمدح شوقي مصطفى كمال حين قرنه إلى الفاتح العربي القديم، أم ذمه؟»[12].

(12) م. ن، ص. 29.

فنرى من جهتنا أن مقارنة مصطفى كمال إلى خالد بن الوليد أثارت وحدها لدى طه حسين كون الشعر الحديث لا يمثل شيئا، لأنه بعيد جملة وتفصيلا عن حياة القدماء وحياة المعاصرين في آن واحد، إنه شعر يثير الضحك والبكاء والسخرية!

4 - قراءة الدهشة قراءة متناقضة: إنها تصدر الحكم الجائر، والحكم ضده في آن واحد، أي أنها قراءة مضطربة، تفتقر إلى الجهاز الصلب الذي يوجهها ويراقب ضوابطها من الداخل. وهذه أهم سمة من سماتها.

ولعل في الاستشهاد الأول الذي أوردناه لطه حسين ما يمثل هذا الاضطراب أوضح تمثيل.

فالتطور الذي حدث في شعر شوقي سار في طريقين اثنين لا نعرف أيهما نتبع.

الأول أن شوقي بدأ مجددا، ثم استحال شعره شيئا فشيئا إلى تقليد، «حتى إذا كانت أعوامه الأخيرة كانت قصائده كلها تقليداً...»[13].

والثاني أنه حين تقدمت السن بشوقي، انبسط جناح شعره، فأظل الشرق العربي، وحلق إلى السماء يبحث عن الفن الخالص...

إن المسألة لا تتعلق في هذا المجال بالتراتب الزمني الذي يصنف حياة المبدع إلى بداية ووسط ونهاية، بل هي متعلقة بلحظة الإبداع في

---

(13) م. ن، ص. 176.

حد ذاتها: هل تخضع خضوعا تاما للنموذج القديم فتمحي ضمن قوالبه وتحاول إعادته؟ أم تخترقه بهدف خلخلته وإزاحته لتجد لنفسها طريقا خاصّا ضمن قوالبه؟

إن الجواب عن هذا السؤال ـ فيما يخص شعر شوقي ـ يقتضي منا تحليل بعض قصائد المعارضة عند شوقي، ومحاولة العثور على أنظمتها الدلالية، بقصد فهم مدى انزياح هذه القصائد عن الأنظمة الدلالية التي تحكّمت في قصائد القدماء وارتبطت ببنيات مجتمعهم.

ومن هذه القصائد معارضته لأبي تمّام. يقول فيها:

ولا أزيدُكَ بالإســلام معرفةً   كلُّ المروءةِ في الإسلام والحَسبِ

وهو بيت يتضمّن مقطعين صوتيين متميّزين بقدرتهما الكبيرة على أن يعكسا النظام الدّلالي للنصّ في مجمله. ونعني بذلك (الإسلام-الإسلام).

وقد وردا في سياق التسامح والمروءة. وهو ما يحيل حتما إلى نظام: سلم VS حرب.

في حين أنّ قصيدة أبي تمّام في فتح عمورية تحيل في مجملها على النور والظلمة، أي نور الإسلام وظلمة الكفر. يقول:

بيضُ الصَّفائح لاسُود الصّحائف   في مُتونهنّ جَلاء الشك والرّيب

الصفائح ≃ بياض ≃ نور

الصّحائف ≃ سواد ≃ ظلمة

وهو نظام دلاليّ يرتبط بالفتوحات الإسلامية والقضاء على الكفر،

ثم العمل على إقامة مجتمع يستظلّ بنور الإيمان، بدلا من جهالة الكفر وظلمته.

ولذلك فإنّه لا علاقة لهذا النظام بالنظام الدّلالي الذي تحيل عليه قصيدة شوقي إلاّ في حدود ضيّقة جدّا، كأن تقول مثلا: إنّ هذا الدّور القديم الذي كانت تمثّله الخلافة العبّاسية أو الخلافات الإسلامية التي سبقتها، هو نفسه الذي تمثّله الخلافة العثمانية إن صحّ أنّها خلافة، وربّما ذلك ما جعل طه حسين يرفض القصيدة جملة وتفصيلا.

ويقول في معارضة البوصيري:

محمَّد صَفوةُ الباري ورحمتُه وبغيةُ الله من خلقِ ومن نسَم

قدْ أخْطأ النّجمُ ما نَالتْ أبُوّتُه من سؤددِ باذخٍ في مظهر سَنم

فنلاحظ أنّ المقطعين الصوتيين: (نسم ـ سنم) قد تطابقا تطابقا شبه تامّ يسفر عن نظام دلاليّ متحكّم في القصيدة برُمّتها. ونعني بذلك نظام: قوّة VS ضعف. ذلك أنّ (نسم) وردت في سياق الكثرة، و(سنم) جاءت بمعنى العلوّ والارتفاع. في حين أنّ قصيدة البوصيري شعر نظمه في التصوّف والزهد وذوبان الفرد في محبّة النبيّ وعشق النفحة الطيبة. إنّنا إذا أضفنا نظام القوة والضعف إلى نظام الحرب والسلم أدركنا لا محالة أنّ شوقي داعية إسلاميّ مناصر للخلافة العثمانية، يعمل ما أمكن على محاولة تقويتها وبلورة صراعها ضدّ أوربا المسيحية، في وقت انهارت فيه هذه الخلافة أو كادت. ولذلك فإنّ مجمل شعره الديني داخل في إطار بنية مركزية عايشها وتفاعل معها إلى حدّ بعيد، شأنه في هذا التفاعل شأن جيله من رواد الدّعوة إلى نهضة

إسلامية جديدة شبيهة بما كان عليه الإسلام في عهد الخلافة القوية والإشعاع الحضاريّ القديم. وفي ذلك ما يكفي لتبرير معارضته للقدماء وتأثّره بهم. إذ كانوا مثله الأعلى في الشعر بنحو ما كانوا مثله الأعلى في النهضة السياسية والفكرية. وهو ما جعله مرتبطا ومنزاحا عن النموذج القديم، يقترب منه ليبتعد، ثمّ يبتعد ليقترب، وهو في كلّ الأحوال شاعر عربيّ متميّز لا يمكنه أن ينصهر في القديم فيمحو موهبته، ثمّ لا يمكنه أن ينفصل عن هذا القديم انفصالا تامّا فيجتثّ هويته.

IV ـ القراءة الاستعادية:

1 ـ تبرير الدهشة:

إن ما ذكرناه آنفا لا يعدو أن يكون وقوفا أوليا عند التفاعل الذي يعكسه طه حسين حين يقرأ شعر شوقي فيثير لديه رد فعل مبدئي لا يستطيع معه إنكار جمالية هذا الشعر، بنحو ما لا يستطيع قبولها، أي أنه يعيش بإزائها رد فعل مندهش يقبل ويرفض في آن واحد، رد فعل يعكس المفارقة الخطيرة بالنسبة لكل إبداع خالد: إنه رائع، ولكنه لا يستطيع أن يكون في روعة الآثار الفنية التي سبقته! ألم يستخلص الفلاسفة بأن الانفعال في أقصى صوره، هو ما يتضمن العاطفة ونقيضها في آن واحد؟

«تذكر يوم قرأنا قصيدة شوقي:

الله أكبر . . .

وافترقنا على أنها قصيدة رائعة.

ثم التقينا . . . فضحكنا وأغرقنا في الضحك والسخرية من هذه الصور العتيقة البالية . . . »[14].

إن المبدع الحق يصارع مبدعين كبارا من درجته، ولذلك فإنه لابد له من أن يقبل ويرفض في الوقت نفسه.

إن هذا الشعور الحاد بالمفارقة عند طه حسين يجعله :

أ ـ من أصحاب الذوق الفني المرهف، والإحساس الحدسي الكبير بالطاقة الجمالية الكامنة في شعر شوقي، وهو ما يؤدي بالضرورة إلى كونه أبرز ناقد كبير يمثل قراءة الدهشة بالنسبة لهذا الشعر.

ب ـ يتساءل باستمرار عن أسباب هذه الدهشة، وعن الطاقة الجمالية التي أثارتها لديه، ويجيب عن ذلك بقراءة استعادية مستمرة، وغير مقتنعة، إذ إنه من علماء الشعر ومن كبار نقاد العربية.

وإذا كنا قد وقفنا فيما سلف عند دهشته، فإننا سنحاول الآن الوقوف عند استعادته، أي عند مكونات تبرير هذه الدهشة. ولابد من أن نذكر قبل ذلك بأن القراءة الاستعادية تحقق ثان للقارئ التجريدي يتميز بسمات مخالفة لسمات قراءة الدهشة، فينفصل عن تحققها ويرتبط به في آن واحد.

ينفصل عنه لأنه يمثل زمنا آخر للتلقي، ليس هو زمن رد الفعل الأولي بإزاء الأثر الفني، ويرتبط به لأنه يسعى ما استطاع إلى تبرير رد الفعل ذاك وبلورته.

---

(14) م. ن، ص. 30.

وإذا كان طه حسين قد مثل - فيما يخص شعر شوقي - زمن الدهشة الجمالية أحسن تمثيل، فإنه - بحكم حاسته الفنية الرائعة وعلمه الغزير - لم يستطع أن يتوقف عند هذا الزمن أو يكتفي به، وإنما انبثق لديه زمن آخر وتحقق ثان كلفاه عناء كثيرا في سبيل استيعاب الطاقة الجمالية التي يتضمنها إبداع شوقي، والعمل على بلورتها، ثم ترسيخها على أساس أنها مدرسة شعرية قائمة بذاتها، قد نسميها مدرسة البعث أو المدرسة التقليدية أو المدرسة المحافظة، ثم نظل في جميع الأحوال معجبين بها ورافضين لها. أي أنها أصبحت منتمية إلى تراثنا، ومستفزة لقدرتنا الإبداعية في مجال الشعر، وكأننا أصبحنا نقول مع طه حسين: إن هذا رائع ولكن علينا أن نبدع ما هو أروع منه، ولعلّ في هذا السلوك الذي مثله طه حسين، ثم استمر إلى ما بعد، أبرز شهادة على التفاعل متعدد الجوانب بالبعث والتقليد والمحافظة.

إنه تفاعل استعادي، من أهم سماته:

أ - كونه ممتدا: أي أنه لا يكتفي برد فعل أولي، يتوقف عنده فيظل يبلوره ويردده، بل يعمل على أن يدخل للإبداع الذي يتلقاه معطيات جديدة، فيتأمل في ضوئها استجابة النص، ثم يبرز ردود أفعال أخرى تصير بمثابة معطيات جديدة. ومن هنا يتشكل هذا التفاعل ويتخذ صورة كونه مستمرا، يبرر الدهشة الأولية، ثم يبرر ردود الفعل التي تتلوها أو تأتي بعدها.

إنه بإمكاننا أن نرصد هذا التفاعل عند طه حسين في إطار ثلاث درجات متمايزة هي:

ـ كون شوقي مقلدا، تكاد تمحي شخصيته بإزاء ما يقلد.

يقول:

«... وهم لا يسلكون طريقا من طرق الشعر، ولا يتعاطون فنا من فنون الشعر إلا مقتادين مقلدين...»[15].

ـ كونه لا يستطيع الحياة خارج هذا التقليد.

يقول:

«ولعل من الخير والحق أن ننصف الشعراء فنلاحظ أنهم كانوا مضطرين إلى أن يتأثروا بالقديم أول الأمر، لأن هذا التأثر بالقديم في نفسه دليل على الحياة والقوة والقدرة على البقاء والجهاد»[16].

ـ كونه شاعرا مجددا من داخل هذا التقليد نفسه.

يقول بصدد نقد قصيدة شوقي التاريخية:

قفي يا أخت (يوشع) خبِّرينا   أحاديث القرون الغابرينا

«... وإنما هو شاعر يحب الشعر للشعر، وينشئ الشعر لأنه يجد في نفسه عواطف يحب أن يصفها، وإحساسا يحب أن يذيعه. وهو شاعر لأنه يشعر...

ولعلك إذا أردت أن تتلمس مصدر ما في هذه القصيدة من جودة لم تتجاوز شيئا واحدا، وهو أنّ شوقي لم يتكلّف في هذه القصيدة لفظا ولا معنى، وإنّما شعر وأحسّ، وجرى قلمه بما أحّس وبما شعر»[17].

---

(15) م. ن، ص. 20.
(16) م. ن، ص. 12.
(17) م. ن، ص. 90-91.

إن الفعل الأولي للإبداع الفني عند شوقي هو أن نصه يتحرك بحكم سماته الخارجية في إطار نموذج القصيدة التقليدية، ولذلك فإن رد الفعل المباشر يكمن في أن شوقي شاعر مقتاد، غير أصيل، ولا شخصية له.

ولكن رد الفعل هذا غير مقنع، ذلك أن صاحبه يظل مندهشا ومتفاعلا مع قصيدة شوقي بالرغم من رأيه الجاهز حولها، ولذلك فهو مضطر إلى أن يبرر موقفه، وهو أمر لا يمكنه أن يتأتى إلا بإدخال معطيات جديدة للنص، قد تمكنه من إثبات رد فعله الأولي أو نفيه وإبداء بعض التحفظ بصدده.

هل كان بإمكان شوقي أن يتحرك خارج النماذج التقليدية؟ الجواب عند طه جواب بالنفي، ولكن الإبداع في إطار النموذج التقليدي والمحافظ دليل على الحياة والقوة؛ إنه الإحياء، أي إعادة الروح إلى النموذج القديم بقصد استمراره وامتداده وإثبات حياة جديدة من خلاله.

ومن هنا ينبثق رد فعل جديد، أي إدخال معطيات جديدة، ثم الاستمرار في تبرير الدهشة الجمالية. كأن نقول: ما هو دور شوقي في الإحياء والبعث؟ وما هي مكانته بين عباقرة الشعر العربي؟ لماذا نعتبره مقلدا وشاعرا كبيرا في وقت واحد؟

ثم نجيب مع طه حسين: إنه شاعر يحب الشعر للشعر، يعبر عن ذاته في إطار النموذج القديم، يقترن إلى أبي تمام والمتنبي، ويتخذ لنفسه شخصية متميزة وتوجها خاصا، إنه مجدد من داخل التقليد.

ولكي نقف على هذا التبرير الذي وجهنا إليه رد فعل طه حسين بإزاء شعر شوقي، سنعمد إلى تأمل قوله:

إذ اشـتـمل على مـقطعين صـوتيين مـتطابقين في حـدود خـمـسـة حـروف، ونعني بذلك تشابه : (خبّـرنا ـ غـابرينا) في البـاء والراء واليـاء والنون والألف.

إنّهمـا مقطعـان وردا في سيـاق الماضي وأخبـاره الغـابرة، ولذلك فإنّهما يحيلان على نظام دلالي هو : ماضي VS حاضر، أي أنّ شوقي يكتب الشعر التاريخي، وهو أمر قلّما كان قبله، إن لم نقل إنّه لم يكن أصلا عند شعراء العربية. ولكنّ هذا لا يعني أنّه يكتب القصّة التاريخية أو الشعر القصصي على الإطلاق، بل يعمد إلى الماضي يستوحي منه الحكمة والعبرة. وشعر الحكمة شعر قديم لا محالة، ومعناه أنّ شوقي يعمد باستمرار إلى أن يصهر القديم في الجديد، أي البعث والإحياء في الإبداع والخلق. إنّه شـاعـر يمزج في قـوّة وتمكّن بين عناصـر الماضي ومعطيات الحاضر ليتميّز على أساس أنّه شاعر عربيّ أصيل طوّع القوالب القديمة وعمل على دمجها في الحداثة التي يصحّ أن نقول عنها : إنّها حداثة أصيلة.

ب ـ ومن أهم سمات رد الفعل الاستعادي أنه يعمل باستمرار على تفجير طاقة النص. ذلك أن النص الفني يتميز بطاقة جمالية كامنة فيه، هي مثار الدهشة الأولية، وإليها يرجع انبثاق القارئ التجريدي وتحققه. وإذا كانت هذه الطاقة في حالة كمون دائم، فإنها تظهر أول ما تظهر حين تثير في المتلقي رد فعل أولي، سرعان ما يتبلور وينبني ليصبح فعلا تستجيب له هذه الطاقة في شكل رد فعل يصبح هو بدوره فعلا، أي أنه

في غياب الطاقة الجمالية يستحيل التفاعل وتتوقف ردود الفعل. ولذلك فإن القراءة الاستعادية لنص معين لا يمكن أن تحدث إلا إذا كان هذا النص متضمنا لكمون جمالي جدير بأن يثير لدى القارئ ردود فعل متنوعة ومتجددة. إنه بقدر ما يشتمل عليه النصّ من أفعال جمالية وإبداعية، بقدر ما تكون قراءته الاستعادية قراءة غنية وعميقة ومتعددة الجوانب، ولعل النتيجة الأساسية لهذا التفاعل هي: خروج القارئ من حدود الدهشة التي قد تكون استجابة سلبية في كثير من سماتها، إلى اغتناء رد الفعل وعمقه وإيجابيته، أي الانتقال من زمن التلقي الأولي إلى زمن آخر يشهد بأننا فعلا بإزاء نص إبداعي ذي قيمة جمالية خارقة وكفيلة بأن نتفاعل معها.

فما هي الطاقة الجِمالية التي سعى طه حسين إلى تفجيرها لدى شوقي عن طريق رد فعله الاستعادي؟

لقد اقتنع طه حسين بأن شوقي مجدد من داخل التقليد، أي أنه فنان كبير يقترن إلى كبار شعراء العربية ويسلك في طبقتهم، ولذلك فإن ما يثيره فينا من إحساس جمالي شبيهٌ أو يكاد بما يثيره فينا شعراء من مثل المتنبي وأبي العلاء وأبي تمام. فهل هذا يعني أن طه حسين وقف بشوقي عند هذا الحد من كونه شاعرا ذا مكانة متميزة بين القدماء؟ إنه في هذه الحال سيجعل منه شاعرا غائبا عن عالمه، ومبدعا خارج زمنه، وبالتالي فإن القارئ - الذي هو طه حسين - سيسقط في التناقض المبدئي الذي انطلقت منه قراءة الدهشة، أي: شوقي شاعر، ولكنه شاعر غير متميّز، مقلد وخاضع للنموذج التقليدي فلا طائل من قراءته!

في حين أن الطاقة الجمالية الكامنة في شعر شوقي طاقة تشد إليها طه حسين وتستفزه ثم تثير فيه ردود فعل جديدة ومتنوعة.

يقول:

«ولقد أعجز العجز كله إن أردت أن أصف لك جمال هذه القطعة الصافية المتلألئة من قصيدة شوقي. هذه القطعة التي يتحدث فيها الشاعر إلى فرعون فيسأله ويستنطقه بالحكمة العالية والموعظة الحسنة ويضع أمامه هذه الألغاز التي عجز العقل والوجدان عن حلها: ألغاز الحياة والموت. ألغاز البعث والنشور. ألغاز الصلات الاجتماعية بين الناس.

ثم ينتقل الشاعر أحسن انتقال، يثب ويخيّل إليك أنه يخطو، يثب من عصر الفراعنة إلى العصر الذي نعيش فيه، فتراه شاعرا مصريا يعيش معنا، يحس ما نحس، ويشفق مما نشفق منه»[18].

ومعنى هذا أن طه حسين يؤمن إيمانا قويا بأن شعر شوقي يتضمن طاقة جمالية خارقة يقف بإزائها أحيانا موقف العاجز الذي لا يستطيع إلا أن يتفاعل مع النص دون أن يدرك أسرار هذا التفاعل ومنتهاه، ولكنه لا يكتفي بذلك، بل يحاول سبر أغوار هذا التفاعل بنحو ما يحاول تفجير الطاقة الجمالية الكامنة في النص والمسؤولة عن مختلف ردود الفعل التي نبديها بإزائه.

ولذلك فإن قضية التقليد غير مقنعة بالنسبة لطه حسين، وإنما لا تكاد أن تجاوز رد فعل أولي بإزاء الأوزان القديمة والأعاريض المتوارثة، حتى إذا تم ذلك، كان شوقي شاعرا كشعراء العربية، خارج مدرسة

---

(18) م. ن، ص. 98.

الجمود، وقادرا على أن يقترن إلى كبار الشعراء.

ثم هو بعد ذلك شاعر مبدع ومجدد، صاحب قطع صافية متلألئة. وإلى جانب هذا وذاك فإنه شاعر إنساني «أظل الشرق العربي كله ورفع بصره إلى السماء بعد أن ملأ عينيه مما في الأرض، وإذا هو يرى في السماء الفن الخالص»[19].

إن هذا التدرج الثلاثي الذي أسفرت عنه القراءة الاستعادية عند طه حسين تدرج يتوازى إلى أبعد حد ممكن مع محاولة التبرير التي يقدمها الناقد بين يدي النص. أي أن الطاقة الجمالية التي تحرك طه حسين تجد باستمرار معادلها الموضوعي في محاولة التبرير التي يقدمها كي يعمل على تفجير الكمون النصي وبلورته، وهو ما يؤدي إلى ثلاثة أنواع من التوازي نجملها على الشكل التالي:

1 - شاعر مقلد، عربي.

2 - شاعر مجدد، مصري.

3 - مبدع كبير، إنساني.

إن هذه التقابلات هي التي ستقود طه حسين إلى التماس الطاقة الجمالية في إطار الموضوعات، بعد أن حاول التماسها في إطار قوالب الوزن. أي أن شوقي يكون:

1 - مقلدا حين يتحدث عن العروبة والإسلام فيقلد أبا تمام والبحتري والبوصيري.

2 - وينبثق عن تقليده التجديد حين يتحدث عن العصر الذي نعيش

---

(19) م. ن، ص. 196.

فيه، فيحس ما نحس، ويشفق مما نشفق.

3 - ثم ينبثق عن هذا التجديد إبداع فني كبير يجعل من هذا الشاعر المقلد والعربي شاعرا إنسانيا يتساءل عن ألغاز الحياة والموت والبعث والنشور . . . فيقترن إلى بودلير وفيكتور هوجو.

يقول عن بودلير:

« . . . وأن ترى معي كيف استطاع الشاعر أن يتحدث إلى ألمه في هذه الدعة والإذعان، والازدراء، وأن يصور أثناء هذا حديث الطبيعة التي تحيط به، ويمثل ما بين هذه الطبيعة وبين نفسه . . . »[20].

ويتحدث عن شوقي قائلا:

« . . . وإنما هو شاعر يحب الشعر للشعر، وينشئ الشعر لأنه يجد في نفسه عواطف يحب أن يصفها، وإحساسا يحب أن يذيعه . . . »[21] ومن هنا يغيب التقليد تماما ليصبح شوقي شاعرا يرى في نفسه وعواطفه المصدر الأساسي للإبداع الفنّي.

2 - العملية التجزيئية وإثارة القضايا:

أ - الوزن والقافية:

إن القراءة الاستعادية قراءة تجزيئية بالدرجة الأولى، وذلك لأنها تحاول أن تتجاوز زمن الدهشة وهي ما تزال متعثرة فيه، إذ لم تجد بعد النسق العام الذي يفصل بينها وبينه. ونحن نعني بهذا النسق البعد النظري الذي تستند إليه القراءة التاريخية باعتبارها قراءة باحثة عن

---

(20) م . ن ، ص . 50.

(21) م . ن ، ص . 90.

نظامين اثنين متوازيين هما:

أ ـ نظام النص: أي النسق العام الذي يدخل في إطاره نص من النصوص.

ب ـ نظام القراءة: أي الجهاز العام الذي تستند إليه، وعت ذلك أو لم تعه، كي تتناول النص ضمن إطاره.

إن الدهشة الجمالية دهشة كلية، تترجم الإحساس العام الذي يراود القارئ وهو يطلع على الأثر الفني أول ما يطلع عليه. ولكن هذا الإحساس سرعان ما يتبدد ويخبو؛ ولكنه لا يمكن أن ينطفئ، إذ لابد من أن نتذكر في هذا الصدد بأن للنص حياته الخاصة، وإمكانياته الذاتية. وهو بهذه الإمكانيات وتلك الحياة يستطيع في كل فترة من فترات التلقي أن يستفز القارئ ويثيره. وهو ما يؤدي بالضرورة إلى إعادة القراءة وتكريرها. وفي هذه الإعادة ابتعاد أولي عن الدهشة وارتباط مبدئي بالتبرير. إلا أن التبرير الذي ما يزال منصهرا ضمن المعطيات الأولية للتلقي يظل تبريرا جزئيا يثير القضايا الشائكة أكثر من أن يجد لها الحلول المقنعة. أي أنه يطرح المشاكل الكلية، ثم يتناولها تناولا تجزيئيا غير متجانس مع طبيعتها العامة. وهو مايؤدي حتما إلى استمرار ارتباطه بالدهشة التي انطلق منها.

« . . . ثم رأينا معا أن شوقي إنما اتخذ قصيدة أبي تمام هذه نموذجا حين أراد أن ينظم قصيدة في انتصار الترك.

ومن غريب الأمر أن اتخذ القصيدة نموذجا في اللفظ والمعنى، وفي الوزن والقافية . . .

فهي من البسيط وقافيتها الباء ورويها مكسور، وكذلك قصيدة شوقي، فأبو تمام إذن هو الذي قدم إلى شوقي قوافيه وشيئا غير قليل من ألفاظه ومعانيه، وبخاصة هذا التشبيه الذي كان يلائم ذوق المسلمين وهم يجاهدون الروم بقيادة الخليفة المعتصم، تشبيه يوم عمورية بيوم بدر»[22].

إن محاكاة النموذج ليست كامنة في النظم على منوال معين في مستوى الوزن والقافية، ولذلك فإن الذين سموا هذا النوع من الشعر معارضة، كانوا على حق كبير في هذه التسمية. إذ اعتبروا السبق الزمني مسألة، والسبق الإبداعي مسألة أخرى. فنتج عن ذلك أنهم لم يفوتوا الفرصة على اللاحق في أن يقترن إلى السابق وينافسه ثم ينازعه القيمة الإبداعية. ومعنى هذا أن مفهوم التقليد بالمعنى القدحي لهذه الكلمة مفهوم مهزوز إلى أبعد حد ممكن. أي أنه يصح للشعراء أن ينظموا في وزن واحد وقافية متماثلة، ثم يتمايزون في القيمة الفنية لآثارهم.

ولسنا هنا في موقع الدفاع عن شوقي، بقدر ما نحن بإزاء قضية شائكة ذات تاريخ عريق في الأدب العربي.

فهذا عبد يغوث بن وقاص الحارثي، نظم قصيدة في هزيمته وأسره واستعداده لأن يقتل على يد أعدائه قائلا:

ألا لا تَلوماني كفى اللّوم مَا بِيا ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ وما لكُما في اللوم خَيرٌ ولا لِيا

فوقف مالك بن الريب موقفا شبيها بموقفه وقال في الوزن نفسه:

(22) م. ن، ص. 42.

ألاليتَ شعري هـــل أبيتنّ ليـلـةً

بجَنْبِ الغَضا أُزْجي القلاصَ النواجِـيـا

إن المسألة الأساسية في هذا النمط من الشعر أقرب ما تكون إلى نظام دلالي متعال أو مثالي يسعى كل مبدع إلى أن يحققه في إطار من الاستقلال الذاتي والتكامل الجمعي. فلا عيب إذن أن يتأثر مبدع بمبدع أو يعارضه فينافسه القيمة الفنية التي لا يمكن أن تكون موقوفة على الشاعر دون غيره من الشعراء. ومن الذين أنصفوا المعارضين (المقلدين) في هذه القضية في إطار القراءة الاستعادية لشوقي ولغيره من الشعراء الدكتور زكي مبارك، إذ قرأهم على أساس الموازنة التي حاول أن يجد لها نظاما عاما يتجاوز به مفاهيم الآمدي ومنهجه دون أن يلغيه أو يغيبه. وقد حدد ذلك في عشرة شروط منهجية من أهمها:

1 ـ المعاني المسبوقة والمعاني المبتدعة.

2 ـ المطالع والمقاطع.

3 ـ الإبانة عن الغرض الواحد.

4 ـ أسباب السبق وأسباب التخلف.

5 ـ المعاني الموضعية والمعاني الإنسانية.

6 ـ الصور الشعرية[23].

ومن هنا ندرك أن المعارضة قضية شائكة وعميقة البعد في الأدب العربي، ليست مجرد نظم مقلد كما اعتقد طه حسين، يلغي اللاحق إلغاء تاما لمجرد كونه أبدع قصيدة وفق وزن متشابه وقافية متشابهة.

---

(23) "الموازنة بين الشعراء"، ص. 61.

إن قصد الشاعر اللاحق من المعارضة ليس هو التقليد، وإنما هو نوع من الإبداع ضمن المضايق وعلى أساس الاقتران إلى كبار الشعراء.

يقول زكي مبارك:

« . . . والآن ندخل في بحث جديد لم يسلكه أحد من قبل: هو الموازنة بين القصائد المشهورة التي جرت مجرى المعارضة والمماثلة كما فعل ابن المعتز في معارضة الحسين بن الضحاك، وابن عبد ربه في معارضة مسلم بن الوليد، وابن درّاج في معارضة أبي نواس، والبارودي في معارضة أبي فراس، إلخ»[24].

ثم يتحدث عن شوقي قائلا:

«أما شوقي فشاعر معروف في مصر والشرق، وله كلف بمعارضة القدماء . . .»[25].

ويوازن بينه وبين الحصري ليستخلص أن «شوقي أبرع من الحصري في تناول المعاني»[26] معللا ذلك بأن هذا الأخير «لم يجر في قصيدته إلا على الفطرة، وكان من ذلك أن رضي بعفو الخاطر. أما شوقي فمعارض من همه أن يظفر بالسبق»[27].

فلعلنا نستخلص بأن القول في إطار الوزن المتماثل والقافية المتجانسة ليس تقليدا بقدر ما هو معارضة، وأن المنهج الصحيح لدراسة

---

(24) م. ن، ص. 112.
(25) م. ن، ص. 113.
(26) م. ن، ص. 123.
(27) م. ن، ص. 123.

هذا النوع من الإبداع الفني إنما هو الموازنة التي لا يمكن أن تستخلص بأن :
«بيتا واحدا من هذا الشعر يزن ديوان شوقي كله»[28] .

إنه إلى جانب التصدي لهذه الأحكام المتحاملة على قصيدة المعارضة، يمكننا أن نقول إن زكي مبارك استطاع في إطار القراءة الاستعادية أن يخرج هذه القصيدة من حدود النظم والتقليد إلى فضاء الإبداع وشروطه، وذلك بتصنيفها مبدئيا ضمن نسق عام مغرق في القدم والعتاقة ـ ونعني بذلك نسق المعارضة، ثم بمحاولة تأسيس دراستها على أساس من الموازنة، إنه بهذا الصنيع أكد النظام الذي يعكسه النص، ثم حاول إعادة الاعتبار للمنهج الجدير بدراسة هذا النظام.

ومعنى ذلك أن مفهوم النظم انحسر ليحل محله مفهوم الإبداع الإيقاعي داخل منظومة الوزن، بنحو ما تضاءل مفهوم التقليد الأعمى ليحل محله مفهوم المعارضة الإبداعية. وهو ما أدى بالضرورة إلى انبعاث منهج الموازنة في إهاب جديد وتصور اجتهادي جاد ومتمكن.

لقد أثار طه حسين مشكل الوزن والقافية والتقليد، فأثار زكي مبارك مشكل المعارضة والنظم على شاكلة واحدة وإمكانيات التجديد. ثم تتفرع القضية الكبرى عندهما إلى قضايا جزئية لا تقل عنها تشابكا وعمقا. كأن يكون التقليد في مستوى :

أ ـ اللفظ والمعنى.

ب ـ المعنى الكلي والمعاني الجزئية.

---

(28) "حافظ وشوقي"، ص. 46.

جـ - الصورة .

د - الوحدة واستقلال الأبيات .

ثم تكون الموازنة ، وقد يكون التجديد .

ب - اللفظ والمعنى :

إن القراءة الاستعادية قراءة تجزيئية بطبيعتها ، وذلك لأننا حين نندهش ، ثم نريد تبرير هذه الدهشة نجد أنفسنا مضطرين إلى التفكيك ، أي إلى مقابلة الكلي بالجزئي ، إنها عملية إسقاط بالدرجة الأولى ، إذ نروم تفكيك النص ونحن في الحقيقة نفكك الدهشة أو نبرر أسبابها .

يقول طه حسين بصدد حديثه عن قصيدة لحافظ إبراهيم :

«لقد قرأت القصيدة وقرأتها ، ورددت أبياتها ، وسألت فيها كل بيت ، بل كل شطر ، بل كل كلمة عن شيء من جمال الشعر ، أو قليل من روعة الفن فلم أوفق إلى شيء»[29] .

إن ما يهمنا من هذا الاستشهاد هو التدرج الذي تخضع له العملية التجزيئية ، ثم ما يثار من قضايا نقدية خلال هذا التدرج . فمن الواضح أن طه حسين يقرأ القصيدة ويعيدها ، لا على اعتبار أنها كل متجانس سيدفعنا إلى البحث عن نظامه العام أو نسقه ، وإنما على أساس أنه مكوّن من أجزاء يجب البحث فيها كلا على حدة ، كي يكون حكمنا الأول والأخير حكما صائبا .

وإذا كنا قبل قليل قد ذكرنا بأن عملية التفكيك في القراءة

(29) م . ن ، ص . 104 .

الاستعادية عملية إسقاطية بالدرجة الأولى فإن ذلك يعني بالنسبة إلينا أن زمن القراءة الاستعادية متداخل إلى حد بعيد مع زمن الدهشة، أي أن العمل الفني المفكك إلى أجزاء متعددة إنما هو في الحقيقة مجرد تبرير لرفضنا أو قبولنا الكليين لهذا العمل، ولذلك فإن التفكيك وإن تعدد، يظل مرتبطا بالحكم الكلي الذي نصدر عنه، أي:

شوقي (أو حافظ) مقلد في مستوى:

القصيدة، البيت، الشطر، الكلمة... إلخ.

ومن هنا تنبثق القضايا الجزئية والشائكة التي لا تكاد تنتهي في إطار كل قراءة استعادية، إنها قضايا تتناسل وتتعدد، ثم تملأ الدنيا وتشغل الناس فتخرج الشاعر الكبير من زمن إلى زمن. ولعل ذلك هو سر الفن الخالد.

إن طه حسين بعد أن نظر في الوزن والقافية عند التقليديين واستخلص بأن: «كل شعر نظم، وليس كل نظم شعرا. وقد يشعر الناظم وينظم الشاعر، بل الشاعر ناظم دائما، وليس الناظم شاعرا في كل وقت»[30]، وجد نفسه أمام خيار واحد هو إقامة الدليل على التقليد والتكلف والنظم في مستوى اللفظ والمعنى، أي في مستوى الجزئيات التي يتألف منها البيت أو الشطر.

«فأبو تمام إذن هو الذي قدم إلى شوقي قوافيه وشيئا غير قليل من ألفاظه ومعانيه...»[31].

(30) م.ن، ص. 103.
(31) م.ن، ص. 42.

إن العملية التجزيئية لا تختلف من فعل القراءة الرافض إلى فعل القراءة القابل أو المعجب، إنها تظل هي هي بالرغم من جودة القصيدة أو رداءتها، لصيقة بالقراءة الاستعادية ومرتبطة بها في كل الأحوال.

يقول شوقي:

ولدت له (المآمين) الدواهي ولم تلدي له قط (الأمينا)

فيعلق طع حسين:

«فلفظ (المآمين) فيه نبو، ولفظ (الدواهي) يبعث الاشمئزاز في النفس، ولفظ (قط) يخلو من كل جمال شعري...»[32].

فنرى من جهتنا كيف أن البيت ينقسم إلى جزئيات يتناولها الناقد في مستوى المعجم، ثم يفهمها في إطار اللغة اليومية المتداولة، وكأن الشعر بالنسبة إليه ترجمة لما يجري في هذه الحياة من حقائق إدراكية لابد أن تكون خاضعة هي أيضا إلى الأبعاد الجزئية والتجربة المتفرقة.

ولذلك فإن النصّ لا يحيل إلى نفسه أو إلى العالم التخيلي المتجانس مع طبيعته الشعرية، بقدر ما يحيل بشكل مباشر وآلي إلى معناه الإدراكي اللصيق به وفق المعطيات المعجمية المتوفرة لدى القارئ بشكل قبلي.

«ثم مضى الشاعر في لفظ سهل، ومعنى ليس بالغريب ولا بالمبتذل إلى أن قال فأجاد اللفظ والمعنى:

تعالى الله كان السحرُ فيهم أليسوا للحجارة مُنْطقينا»[33]

(32) م. ن، ص. 94.

(33) م. ن، ص. 95.

إن العملية التجزيئية التي ترومها القراءة الاستعادية مدعاة لاختلاف كبير ولا نهائي بين قارئ وآخر، وذلك لأنها حين تعمد إلى اللفظ فتقبله أو ترفضه، ثم تسعى بعد ذلك إلى ربطه بالبعد الإدراكي للغة، تكون بهذين الفعلين قد أخرجت اللفظ من سياقه ونظامه، ثم أحالته إلى الحياة اليومية والتجربة المبتذلة، لتبتعد بكل ذلك عن الشعر والتخيل ثم ترتبط حتما بالمضمون الذي لابد من أن يكون في رأيها انعكاسا للحياة أو محاكاة لمعطياتها المباشرة.

ولذلك فإنه من المتوقع أن يختلف ناقد آخر عن طه حسين، فيستسيغ لفظ (المآمين) ويمج ذوقه لفظ (الحجارة).

ثم ما هذا المعنى الذي تقف عنده القراءة الاستعادية؟ إنه معنى منفلت بطبيعته، تدرك منه بعدا واحدا تقيسه بمقاييس الحقائق اليومية والمألوفة. وهي بهذا الفعل تتناسى الأبعاد التخيلية المضاعفة التي من الممكن أن تحيل إليها العبارة الشعرية الواحدة أو البيت المفرد، بله المقطوعة والقصيدة.

يقول:

«والبيت كله مخالف للحق، فليس من الحق في شيء أن ملوك مصر جميعا كانوا كالمامون، وليس من الحق أنه لم يكن بينهم من أشبه الأمين...»[34].

والشاعر لا يريد ذلك بقدر ما يريد المعاني المصاحبة لعبارة الشعرية المفجرة للمفارقة في قوله: (المآمين الدواهي)، أي: الفراعنة الذين كانوا

---

(34) م.ن، ص. 95.

حماة لمصر ولشعبها، والذين عرفوا بالحكمة والتبصر فجلبوا لها الخير وخلدوا ذكرها، ثم جعلوها تعيش في أمن وطمأنينة، فكانوا من دهاء السياسة والقدرات العسكرية ومهابة الجانب مدعاة لأمن الشعب وإرهاب أعدائه في الوقت نفسه.

أي: إنه يؤمن جانبهم ويخشى في آن واحد.

إن العملية التجزيئية لا تقف في إطار القراءة الاستعادية عند حدود اللفظ المفرد والمعنى المنفصل أو البيت المستقل، وإنما تمتد أيضا لتجعل من المضمون أجزاء متفرقة، ومن شبكة التخيل صورا مفردة، فتستحسن أو تستقبح بحسب ما تؤول إليه عملية التفكيك.

ولذلك فإن زكي مبارك لا يختلف في رأينا عن طه حسين من هذه الجهة. أي أنه حين عمد إلى الموازنة بين شوقي ومن عارضهم، محاولا تبين موقعه بينهم، كان مضطرا هو أيضا إلى القيام بعملية التفكيك، وذلك بحكم انتمائه إلى مرحلة تاريخية لم يكن بإمكانها أن تقرأ شوقي إلا قراءة استعادية متداخلة مع زمن الدهشة، ومعنى هذا أنه إذا كانت نظرة هذين الناقدين لشوقي قد اختلفت بين القبول والرفض، فإنه لا اختلاف بينهما من حيث قراءتهما لأشعاره، نعم إننا قد نلمس لدى زكي مبارك بعض الهواجس الشمولية التي قد تطرح قضايا نقدية أكثر غموضا وتشابكا كقضية الغرض والصورة والمطلع... ولكن ذلك لا يتجاوز لديه حدود الهاجس الجزئي الذي لا يستطيع أن يرتقي إلى درجة البحث عن النسق: هل هو نسق تقليدي كما حدس طه حسين؟ أم هو نسق للاختلاف والتعارض؟ بل إنه من الغريب أن نلاحظ بأن هذا الهاجس

هو الذي يوجه رد الفعل عند الناقد ويرسم حدوده. أي أن القضية التي قد تبدو لديه كلية وعامة عند بداية الموازنة، سرعان ما تؤول إلى مسألة جزئية وسطحية إلى أبعد حد ممكن. ولذلك فإن الغرض والمطلع والصورة سرعان ما تنتهي كلها إلى اللفظ والمعنى باعتبارهما نتيجة نهائية للموازنة أو استخلاص الأحكام الكلية.

يقول بعد أن وازن بين الحصري وشوقي في مستوى (الأغراض) و(المطالع) و(الصورة):

«وإنا لنرى شوقي أبرع من الحصري في تناول المعاني، ومن السهل أن نعلل هذا: فإن الحصري لم يجر في قصيدته إلا على الفطرة، وكان من ذلك أن رضي بعفو الخاطر. أما شوقي فمعارض من همه أن يظفر بالسبق، وكان من ذلك أن عني بترتيب المعاني واختيار الألفاظ، وتنوع الأغراض»[35].

إن الأمر قد يبدو في البداية بحثا عن النسق: تقليدي - تجديدي - إحيائي - توازني... إلخ ولكنه سرعان ما يؤول إلى التفكيك، أي إلى تأويل الكلي بالجزئي.

V - القراءة التاريخية

إن القارئ التجريدي لا يمكنه أن يتحقق تاريخيا إلا إذا عايش مرحلتين إبداعيتين أساسيتين، نستطيع أن نطلق على الأولى منهما:

(35) "الموازنة بين الشعراء"، ص. 123.

مرحلة صراع النماذج، وعلى الثانية: تعارض النماذج، وليست هذه القضية جديدة على الأدب العربي، إذ عايش قارئه صراعا محتدما بين نموذج القدماء ونموذج المحدثين، ثم تمكن من أن يقيم بينهما خلال مرحلة تاريخية لاحقة نوعا من التعارض المتوازن، فيرصد بعد ذلك مقومات النموذجين معا، ويبحث لكل واحد منهما عن نسقه الخاص، وعما يعكسه من نظام معجميّ ودلالي وتخيّلي. ومعنى هذا أنه إذا كان شرط التحقق التاريخي للقارئ التجريدي مرتبطا ارتباطا حتميا بالبحث عن النسق، سواء في المستوى النظري أو المستوى التطبيقي، فإن ذلك غير ممكن نهائيا إلا إذا عايش هذا القارئ مرحلة الصراع ومرحلة التعارض كما ذكرنا قبل قليل.

إن القصيدة التقليدية كانت ستكون غير تقليدية لو وقفت عند حدود قراءة الدهشة، والقراءة الاستعادية، أي أنها في هذه الحال التي هي حال النشأة والتأسيس ستعايش القصيدة العربية القديمة، وتقرأ قراءة استعادية ملازمة للقراءة التاريخية التي تأسست وفق معطيات القصيدة القديمة، فتخضع للشرح، وتحديد الأغراض والموازنات، ثم لإقامة أنواع من التشابه بين البارودي وأبي فراس، وبين شوقي والبحتري، وبين الجواهري والمتنبي، ثم بين كل هؤلاء وأولئك. وتكون محصلة كل ما في الأمر أننا سنكتب تاريخا أعمى لمبدعين يبصرون أكثر مما نبصر. أما وأن القصيدة التقليدية قد حاولت القصيدة أو الكتابة الرومانسية إزاحتها، ثم ما زالت القصيدة المعاصرة والحداثية تحاول تغييبها، فإن ذلك قد أدى إلى تحقق قارئها التاريخي الذي جاوزت به زمن الدهشة وأجهزة القراءة الاستعادية.

إن لهذا القارئ أشكالا متعددة ومختلفة نعتقد أن أبسط صورة لها هي الصورة المحايدة التي تعتمد الذاكرة باعتبارها أداة الذخيرة ووسيلة رسم حدود التراث، فمن منا لا يحفظ البيت والبيتين لشوقي والجواهري؟

ولكن الصورة التي تهمنا في هذا المقام صورة معقدة ومتشابكة لتحقق تاريخي قد يمثل تعصبا واضحا للقصيدة التقليدية، وقد يعكس معارضة قصوى لنموذجها، ولكنه في الحالين معا يشهد على أن هذه القصيدة قد دخلت زمن القراءة التاريخية من بابه الواسع. وقبل أن ندرس هذين التوجهين بنوع من التحليل المفصل، نحب أن نؤكد من جديد بأنه لولا ظهور النموذج الرومانسي ونموذج القصيدة الحداثية، لما كان بإمكان القارئ التجريدي الذي تنطوي عليه القصيدة التقليدية أن يتحقق في المستوى التاريخي. أليس بإمكاننا أن نقول إذن: إن من جملة ما تضمنته القصيدة التقليدية من طاقة جمالية هو أن القصيدة الرومانسية والقصيدة الحداثية قد انبثقتا عن بعض إبداعات شوقي والجواهري؟ وأنه بصراع النماذج وتعارضها عاشت هذه القصيدة وما تزال أزمنتها الثلاثة، ثم سعت وما تزال إلى التعايش الحيوي الذي يضمن التوازن والتجدّد؟ إن هذا التأكيد الأولي يفرض علينا تساؤلا مبدئيا يرتبط به ارتباطا حتميا يتعلق بالشروط العامة والجوهرية التي لابد من توفرها في كل قراءة تاريخية.

إننا نستطيع أن نلخص مجمل هذه الشروط في طابعين محوريين تتسم بهما هذه القراءة:

1ـ شرط الصرامة العلمية:

وهو رد فعل واضح وصريح ضد تناقضات قراءة الدهشة وانطباعاتها المتسرعة، وكذا ضد أحكامها الجاهزة والحاسمة. ولذلك فإن أهم ما يدفع إليه هذا الشرط هو أنه يحث القارئ التاريخي للبحث عن منهج علمي يقرأ في ضوئه الأثر ويتناوله وفق أدوات إجرائية ومفاهيم، تتصف بالصلابة، وتقدر على أن تكون ناجعة ومنتجة.

نعم إن القراءة التاريخية قراءة تبريرية، ولذلك فإنها قد تشبه القراءة الاستعادية من هذه الجهة، ولكنها تختلف عنها بهذا الشرط الذي هو شرط الصرامة. فيتفرع:

أـ كون القراءة الاستعادية قراءة جزئية ترتبط باللفظ والمعنى والوزن والقافية والغرض... إلخ، في حين أن القراءة التاريخية قراءة كلية، تبحث في معجم الشاعر وفي المحاور الدلالية لهذا المعجم، وكذا في بنيته الإيقاعية وفضائه التخيلي... إلخ، فإذا ما بررت كونه تقليديا فلابد أن تبرر بمجمل ذلك، وإذا أثبتت حكما آخر أثبتته بحسب كل ذلك.

ب ـ القراءة الاستعادية قراءة تفكيكية، تسعى إلى تجزيء العمل، وإلى أن يصب الكل في الجزء، أما القراءة التاريخية فتتسم بكونها قراءة تجميعية، تهدف إلى لملمة الأجزاء، وإلى ترصيفها، ثم إلى البحث عن دلالتها الكلية.

جـ ـ إن القراءة الاستعادية قراءة متسلحة بأحكام مقنعة في مستوى الجزء؛ أما القراءة التاريخية فذات أحكام تهدف إلى أن تكون مقنعة في مستوى الكل.

وأرى أن أهم مشروع علمي توفر فيه هذا الشرط العام للقراءة التاريخية التي تلقت شعر شوقي هو مشروع محمد الهادي الطرابلسي: «خصائص الأسلوب في الشوقيات».

فقد قسم الباحث دراسته إلى ثلاثة أقسام، وذلك في إطار منهج علمي واضح وصارم إلى أبعد حد ممكن، هو الأسلوبية الإحصائية.

القسم الأول، سماه أساليب مستويات الكلام، وهي مستويات ترتبط عنده بحواس السمع واللمس والبصر، فينتج عن كل حاسة مقومات، وخصائص، وأثر في الدلالة.

فمما ينتج عن حاسة السمع المقومات الموسيقية، وقد درسها الباحث في بابين هما: باب موسيقى الإطار، وباب موسيقى الحشو.

وقد استخلص من دراسته لموسيقى الإطار - اعتمادا على إحصاء عامّ ودقيق وصلب - أن «نظام اعتماد البحور في (الشوقيات) هو النظام الكلاسيكي عامة، لا يتميز شعر شوقي في ذلك إلا بكثرة ما ورد منه على الرَّجَز، والشاعر بذلك ينفرد من بين القدماء والمحدثين، بل هو بذلك أكثر أصالة من أقدم القدماء الذين وصلتنا أشعارهم»[36]. ألا يمكننا أن نقول إذن إن محمد الهادي الطرابلسي تصدى لأكبر أطروحة أرادت أن تجعل من شوقي شاعرا تقليديا؟ ليرد عليها بأن هذا الشاعر الكبير وإن كان قد سار على أوزان الشعر العربي القديم، فإنه شكل داخل هذا الخضم الهائل من هذه الأوزان المتكررة أصالة خاصة هي: أحمد شوقي إلى جانب المتنبي، أبي تمام، البحتري، ابن زيدون، أبي نواس... فأين التقليد

---

(36) "خصائص الأسلوب في الشوقيات"، ص. 37.

إذن؟ وأين سيطرة النموذج؟ إن المسألة في رأينا تحتاج إلى إعادة نظر جذرية!

ولعل في دراسة القافية عند محمد الهادي الطرابلسي ما يؤكد هذا الذي نزعمه من أن شوقي شاعر متفرد داخل هذا الاتجاه الذي اصطلح على تسميته بالاتجاه التقليدي. إذ استخلص من هذه الدراسة بأن «المميز الأكبر لقوافي شوقي هو تقدم نسبة استخدام المجرى المفتوح وتقهقر نسبة استخدام المجرى المضموم. فإن الشاعر في ذلك يخالف القدماء كما يخالف المحدثين»[37].

ثم ينتقل الباحث بعد ذلك إلى دراسة موسيقى الحشو فتنقسم لديه إلى موسيقى الصوت المعزول، وموسيقى الأصوات المحصورة في الإطار الدلالي، ثم موسيقى الإطار الدلالي الموسع.

وقد استند في كل ذلك إلى مفاهيم اللسانيات وبعض مفاهيم الشعرية المعاصرة ليستخلص من خلال الخصائص الفيزيائية للصوت المفرد ومن خلال التكرار «أن الترجيع الصوتي المتجسم في ترديد الألفاظ أو تكرارها أو تجانسها كان في (الشوقيات) من لبنات الشعر الأساسية»[38].

فنلاحظ أن هذا المنحى لديه يتصف بكثير من الغلو في شطره الأول، وبالسقوط في بعض التعميم فيما يخص شطره الثاني. ذلك أن الخصائص اللسانية أو الفيزيائية للصوت خصائص ترتبط بالكلام اليومي وبالتواصل العادي، في حين أن الإيقاع الصوتي لنظام التواصل الشعري

(37) م. ن، ص. 53.
(38) م. ن، ص. 73.

يفقد الأصوات اللغوية طبيعتها اللسانية ليجعلها خاضعة لخصائص شعرية صميمة ذات ارتباط بالدلالة الشعرية وبالمحيط الإيقاعي الذي يخدمها ويصب في مصبها. يقول شوقي:

مضناك جفاه مرقده وبكاه ورَحَّم عُوَّدُهُ

فنلاحظ أن الضاد قد أصبحت مهموسة وأن القاف لم تعد من حروف الحلق. وذلك لأن دلالة البيت تتمحور حول الحزن وتهافت المحبّ وشقائه.

أما مسألة التكرار فإنها قانون شعري عام لا يخص شوقي وحده بل يرتبط بلغة الشعر جملة وتفصيلا، في حين أن الباحث يتصدى للخصائص الأسلوبية في الشوقيات.

ثم ينتقل الباحث إلى الباب الثاني من دراسته، فينظمه في إطار مستوى الملموسات بعد أن نظم الباب الأول في إطار مستوى حاسة السمع.

وقد ضيق الخناق على حاسة اللمس فحصرها في مظهر واحد من مظاهرها هو الحركة، ثم جعل لهذه الحركة أساليب تعبيرية تتمحور في مجملها حول ظاهرة المقابلة، فاستخلص أنّ دور هذه المقابلة في (الشوقيات) يكمن في كونها محركا للمعاني والأفكار، وأنها «كثيرا ما تعزّز موسيقى الإطار بإيقاعات جديدة غير مشروطة، فتولد صورا مسموعة أو تدعم معنى البيت بخيالات مخصبة فتولد صورا مرئية»[39].

(39) م. ن، ص. 127.

وإذا كان شرط الصرامة العلمية قد توفر في هذا الباب إلى أبعد حد ممكن، فإن ذلك قد أدى إلى أمور نجملها فيما يلي :

أ- حصر حاسة اللمس في الحركة، في وقت قد تشمل فيه الجماد أيضا :

قفي يا أخت يُوشع خَبِّرينا أحاديث القرُون الغَابرِينا

ب- جعل الحركة حركة عامة ومجردة، دونما أي ارتباط بمجالها الدلالي والتخيلي، كأن تتمحور حول حركة الإنسان والحيوان والنبات والجماد، أو تنقسم إلى : حيوي ≠ غير حيوي، أو يتحول فيها الحيوي إلى غير حيوي، وينتقل غير الحيوي إلى حيوي كقوله :

خيلُ الرسول من الفولاذ معدنها وسائر الخيل من لحمٍ ومن عَصب

حيث نلاحظ :

خيل	≃	خيل
حيوان	≃	حيوان
خيل (من فولاذ)	VS	خيل (من لحم . . .)
غير حيوي	VS	حيوي
صلابة	VS	ليونة
قوة	VS	ضعف
حيوي	VS	غير حيوي

ج- تحديد الأساليب التعبيرية للحركة في ظاهرة المقابلة، وهو أمر أدى إلى بعض الخلط من جهتين :

الأولى هو أن للحركة أساليب تعبيرية متعددة لا نستطيع حصرها في ظاهرة دون أخرى، من جملتها الاستعارية التي تحول الحيوي إلى غير حيوي، أو غير الحيوي إلى حيوي:

فَلاَ هُوَ خـــافٍ ولا ظـــاهرٌ ولا ســـافرٌ لا ولا مُنْتَقِبْ
وليس بثَـــاوٍ ولاَ راحـــلٌ ولا بالبعـــيد ولا المقترِب

والثانية أن المقابلة نظام عام للغة الشعر، ناتج عن نظام أعم منه هو نظام التكرار الذي أشرنا إليه قبل قليل. أي أن المقابلة ظاهرة من ظواهر التوازي الصوتي والمعجمي والتركيبي والدلالي. ولذلك فإنها ليست ظاهرة أسلوبية تخص شاعرا دون آخر، وإنما هي قانون عام يعتمده الخطاب الشعري في مجمله.

وحين انتقل الباحث إلى مستوى المرئيات الذي يشكل الباب الثالث من القسم الأول، نظم بحثه في إطار مفهوم المشابهة والمجاورة عند جاكبسن، ثم حصر هذا المفهوم في مستوى الصور، فدرس التشبيه والاستعارة بحسب علاقات المشابهة، ودرس المجاز المرسل والمجاز العقلي بحسب علاقات المجاورة.

ولعل أهم ما يمكن أن نوجهه من نقد لهذا الجزء من الدراسة، هو أن علاقات المشابهة والمجاورة عند جاكبسن أمران يرتبطان بنظرية عامة لديه هي نظرية المستويات. أي أن هذه العلاقات بنوعيها تنطبق على الخطاب الشعري في مجمله، فتشمل المستوى الصوتي، والمستوى المعجمي، والتركيبي، والدلالي. ثم تنطبق على ما يسمى بالغلاف التخيلي للنص الشعري، أي على التركيب البلاغي داخله.

ولذلك فإنه لا يمكن استخدام مفهوم المشابهة والمجاورة في مستوى واحد دون غيره من المستويات، لأن في ذلك نوعا من الاجتزاء النظري الذي قد يذهب بمفهوم الصرامة العلمية، إذ من شروط هذا المفهوم شرط الشمولية الذي قد ينعدم في حال عدم الأخذ به شرط آخر هو عدم التناقض، أي أنه حين نقتصر على أخذ مفهوم واحد من نظرية معينة، نكون مضطرين إلى استعارة عدة مفاهيم من نظريات مختلفة، فنسقط في التناقض، وهو ما قد يؤدي إلى التخلي جملة وتفصيلا عن شرط الصرامة.

ولإقامة الدليل على أن علاقات المشابهة والمجاورة علاقات كلية عند جاكبسن يمكننا أن نحلل البيت التالي:

تحيط به كالنمل في البَرِّ خَيلُه وتملأ آفاق البحارِ مراكبُه

حيث نلاحظ:

أ ـ أن المشابهة الصوتية قائمة على حروف:

ـ اللام الذي تردد في البيت خمس مرات.

ـ الراء والباء اللذين ترددا أربع مرات.

ب ـ أن هذا التشابه الصوتي قد بلغ أقصى درجاته في المقطعين الصوتيين: لْبَرْرِ ≃ لْبِحَارِ.

جـ ـ أن هذين المقطعين قد بلغا الحد الأقصى من المجاورة التي تقوم عند جاكبسن على التضاد والتصادم، إذ بالرغم من تشابههما الصوتي الكبير والواضح، فإنهما ينطويان على تضاد معجمي حاد وواضح هو الآخر:

البَر ≠ البحار (أو البحر).

د ـ وكذلك الأمر فيما يتعلق بالتركيب النحوي لشطري البيت، إذ يقوم كل واحد منهما على جملة فعلية تبتدئ بفعل مضارع، وتنتهي عناصرها التركيبية بنهاية الشطر الشعري الذي تنتظم في إطاره. ولكن الجملة الأولى تؤدي معنى الإحاطة، في حين أن الجملة الثانية تؤدي معنى التفرق والاتساع والتشتت.

هـ ـ والشيء نفسه فيما يتعلق بالمجال التخيلي للبيت، إذ نلاحظ أن النمل والخيل والمراكب تنطوي على تشابه واضح عقدت في إطاره مطابقة تخيلية بين النمل والخيل على أساس الكثرة، ثم ألحقت بهما المراكب على هذا الأساس أيضا، ثم على أساس أنها من جنده.

ولكن المجاورة بين هذه العناصر تكمن في أن النمل من الهَمَج وأن الخيل من الحيوان في حين أن المراكب من الجماد.

وعند هذه الحدود نقف من هذه الدراسة آملين أن يكون الهدف من تبين سماتها المميزة قد تحقق بما فيه الكفاية، ونعني بذلك أن شرط الصرامة العلمية الذي لابد من توفره في تحقق أو انبثاق القراء التاريخيين قد وصل إلى حدوده القصوى فيما يتعلق بشعر شوقي خاصة، وبالشعر التقليدي عامة. هذا الشعر الذي أصبح لدى محمد الهادي الطرابلسي حركة حيوية وإبداعية لا يمكن تصنيفها ضمن التقليد، بنحو ما لا يمكن تصنيفها ضمن تيارات التجديد الحداثي، إذ لا نستطيع أن نقول: إن شوقي شاعر تقليدي، كما لا نستطيع الزعم بأنه شاعر حداثي، وهو ما قاد الباحث وفق الصرامة العلمية التي قيد بها نفسه إلى أن يؤكد أكثر من مرة بأن

الشاعر (التقليدي) المعاصر لابدّ له من أن يخالف القدماء والمحدثين في آن واحد.

وكل ذلك من خلال منهج أسلوبي وإحصائي واضح المعالم ودقيق في مستوى المقومات، ثم صلب في مستوى التطبيق والنتائج العامة.

2 ـ البحث عن النسق:

إن البحث عن النسق شرط أساسي من شروط حياة النص. إذ لا يمكن لنصّ معين أو مجموعة نصوص أن تحيا بمفردها. أي أنه بإمكانها أن تنعزل، فينبثق عن هذا الانعزال قارئها التجريدي، من خلال الدهشة الجمالية، ومن خلال القراءة الاستعادية، ولكن هذا الانعزال لا يمكّنها من مجاوزة أنظمتها الدلالية المستقلة، وبنياتها المركزية، لتصبح نصوصا تاريخية بالمعنى الإبداعي والجمالي لهذه الكلمة، ولذلك فإنّها تظل دائما معبرة عن أنظمتها وبنياتها المركزية، تحيل على صاحبها وعلى عصرها دون أن تقفنا على الشاعر الكبير وعلى الإبداع الفني الذي نندهش بإزائه في كل عصر أو بيئة. إن المتنبي كان سيكون شاعرا عاديا لو لم يملأ الدنيا ويشغل الناس. وكذلك أبو تمام، لو لم يكن إمام مدرسة البديع، لما شرحه الصولي والتبريزي والمرزوقي والأعلم الشنتمري. إن النسق العام للنص هو ما يجعله ـ داخل القراءة التاريخية ـ مدرسة أو تيارا أو حركة. بل إن هذا النسق هو ما يبعده عن استقلاله الخاص، ليجعل منه أثرا إنسانيا خالدا. أي إبداعا فنيا يكشف عن نظام دلالي يجاوز بنياته المركزية، ليعبر عن بنيات مخالفة لها، تنشأ عن عصور لاحقة، أو تضرب بجذورها في عصور غابرة.

ولذلك فإن الذين ازدروا بالقصيدة التقليدية، وأرادوا لها أن تكون مجرد شعر ماضوي تغلب عليه الصنعة والتكلف، وتغيب عنه التجربة والمعاناة، كانوا وما يزالون بإزاء مفارقة خطيرة لم يستطيعوا تفسيرها إلى اليوم. وأعني بذلك أنهم يحتارون أمام الشعراء الكبار الذين يمثلون هذه القصيدة في أقوى صورة لها: إنهم تقليديون، ولكنهم شعراء مبدعون، وتتلخص هذه المسألة - بحسب رأيي - في أن هؤلاء الشعراء يعيشون داخل نسق معين، ويكتسبون صفة الشاعر من داخل هذا النسق. في حين أن النقد الذي يوجه إليهم على أساس أنهم تقليديون بالمعنى السلبي لهذه الكلمة، نقد ناشئ ومتطور من خارج النسق، إنه نقد يعكس شعرية الناقد أكثر مما يمثل شعرية المبدع. صحيح أننا ما زلنا إلي اليوم نفتقر إلى نظرية الشعر الذي نسميه شعرا تقليديا، وأننا في مقابل ذلك نمتلك مواقف ومنظورات متعددة ومتنوعة تحاول أن تقيم نظرية لهذا الشعر من خارج نسقه. ولكن هذا لا يمنع من التساؤل المبدئي عن نسق القصيدة التقليدية، ومن التمييز بين هذا النسق وبين رؤيتنا الخارجية لما نعتقد سلفا أنه مجموع مقومات هذه القصيدة.

إن أحسن من يمثل هذه السمات الثلاث التي أشرنا إليها، أعني: المفارقة والبحث عن النسق، ثم الرؤية الخارجية هو الدكتور محمد بنيس في كتابه: «الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها» إذ كرس الجزء الأول من هذا الكتاب للتقليدية فوحّد بين بعض أقطابها في العالم العربي، ورأى أن هؤلاء الأقطاب يعكسون نموذج القصيدة التي تمثل الزمن الدائري، زمن دورة الشمس، حيث «يتحول الحاضر إلى ماض يستعاد، ماض متخيل حتما، لأنه أمام حاضر الماضي لا ماضي الحاضر، وهما معا

متعارضان في التصور والتحقق»[40].

أ ـ المفارقة :

إن المفارقة التي مثلها طه حسين في زمن الدهشة وزمن القراءة الاستعادية، أصبحت أكثر حدة مع الشاعر محمد بنيس ومع زمن القراءة التاريخية. ذلك أن طه حسين كان بإزاء نصوص متفرقة يقرأها فيرى أن صاحبها شاعر تقليدي، لا شخصية له، يتأثر خطى القدماء، ويعيش زمنهم فيغيب في الماضي العربي البعيد، ويتناسى أنه لا يمكن أن يكون أبا تمام والبحتري وابن زيدون والبوصيري، ثم يستطيع أن يقول عنه الناقد أو القارئ: إنه شوقي، شاعر مصر في العصر الحديث، ولكن طه حسين وهو يؤكد كل ذلك، يعترف غير ما مرة بأن هذا الشاعر الذي قلد القدماء، استطاع أن يكون مقلدا ومبدعا في الوقت نفسه، أي شاعرا معاصرا، ضيَّق الخناق على نفسه، فانخرط في القوالب التقليدية، ووضع لنفسه حدودا تغريضية هي نفسها حدود القدماء، ثم كان شاعرا كبيرا.

وهي مفارقة ستتسع دائرتها مع القراءة التاريخية ومع جعل شوقي منتميا لنسق شعري عام ومستمر عبر الزمن، عام من حيث بنيته، ومستمر من جهة صراع حاد سيفرض على أقطابه الجدد تحديات في مستوى المنظور الذي سيظل تقليديا كما أريد له أن يكون، وفي مستوى التحققات المختلفة التي ستظهر في مجموع مناطق الشعر العربي.

---

(40) "الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته"، ج 1، ص. 83.

يقول بنيس :

«واتسعت البداية لتتحول إلى مشهد يمتد عبر المراحل والأطراف، فلا يتوقف في زمنية تعثر على نهايتها مع فعل شعري مضاد في الفترات اللاحقة، سواء أكان المعلن عنها هو جبران خليل جبران، أم مدرسة أبّولو، أم بدر شاكر السياب، أم مجلة شعر، أم مجلة مواقف. إن المشهد، على عكس المختفي، يحفظ السلالة ويوسع دائرة القرابة. لم يكن نقد مدرسة الديوان لحافظ وشوقي ليقوّض فتنة التقليدية، فالجواهري يعلن عن تجدد البداية واتساعها، ولئن كان جبرا إبراهيم جبرا يطلق عليه صفة «أنت آخر الفحول» فإن استمرارية المشهد التقليدي ستتأكد مع الجواهري ذاته، فيما هي تنبثق مرة أخرى من صيحة البردوني، هذا اليمني القادم من بين الجبال المسننة، وتكون الثمانينيات ذهابا نحو التقليدية في أكثر من منطقة عربية، حيث المهرجانات الشعرية في المشرق والمغرب معا تفتتن بتماسك التقليدية وانغراسها في اللاوعي الجماعي»[41].

إن أول سمة من سمات المفارقة التي يعيشها محمد بنيس في حدة هادئة ومستكينة، ثم مستسلمة لأمرٍ واقع لا نستطيع رفضه إلا في المستوى النظري وبنوع من اللجاجة المنتفخة، تكمن في تصريحه المضاد للزمن الدائري، وذلك لأن «الامتداد عبر المراحل والأطراف»، واللاتوقف يقتضيان انفتاح الدائرة وإمكانيات التجدد ولو داخل شروطها.

ويبدو أن وعينا للزمن، وأنه لابد من أن يمتد من الماضي إلى الحاضر، هو السر الكبير في ربط التقليدية بالقدم والعتاقة. وهو أمر كنا

(41) م. ن، ص. 74.

قد أشرنا إليه في بداية هذه الدراسة، حيث تبينا بأن النموذج قد يتجه من الحاضر إلى الماضي، فيمكننا من أن نعيد النظر في مقومات قد تنتمي إلى هذا الماضي دون أن تتخذ صيغة البنية، وذلك أمر شوقي في إسلامياته وفي حكاياته على لسان الحيوان ثم في مسرحه الذي آثر كثير من النقاد أن يعتبروه شعرا غنائيا ممسرحا، وكذا في أشعاره التاريخية، إنها قصائد ترسم معالم النموذج الفني الذي لا نستطيع تحريكه من الماضي إلى الحاضر إلا بكثير من التمحل.

والسمة الثانية من سمات المفارقة تكمن في الدهشة الجمالية بإزاء القصيدة التقليدية، وهي دهشة عبّر عنها محمد بنيس بمصطلح يدل على حدّة المفارقة، ونقصد بذلك مصطلح «الفتنة». أي فتنة التقليدية التي لا نمتلك بإزائها إلا أن نفتتن! إننا في الوقت الذي قد نرفض فيه التقليدية في مستوى الوعي النظري وفي مستوى الممارسات الشعرية التي أرادت أن تقوم على ما تعتبره في كل مرحلة أنقاضا لها، نظل مندهشين أمام تحققاتها المتجددة ومفتتنين بإبداع أقطابها الذين ما فتئوا يفاجئوننا بتواصل حلقات زمنهم الممتد من الماضي إلى الحاضر ومن الحاضر إلى الحاضر ثم من الحاضر إلى الماضي. إنه زمن الفتنة الجمالية الذي يصح اعتباره زمنا حلزونيا. هذا الزمن الذي عبّر عنه بنيس بتجدد البداية، وفي ذلك تكمن السمة الثالثة من سمات المفارقة.

إنه في الوقت الذي نعتبر فيه القصيدة التقليدية قصيدة سكونية ومحنّطة يفاجئنا قطب من أقطابها الكبار بطاقة إبداعية كامنة في هذا الذي نسميه تقليدا، يفجرها من جديد، ويبعث الحياة فيما نعتقد أنه انتهى وتهافت أو أصبح أنقاضا. وعبثا نحاول أن نقيم صروحا على هذه

الأنقاض، فنكتسب شرعية الإبداع التي قد يعترف به الشاعر التقليدي دون أدنى حقد أو تسلط، ثم سرعان ما نكتشف أن صروحنا قد انبنت بإزاء عنقاء أسطورية تحترق من رمادها وتنبعث عذراء بكرا تدعونا إلى غواية جديدة وإلى مجهول لا نعلم مداه، إننا في حضرة الفتنة مع الجواهري والبردوني والبرادعي والحلوي، وغيرهم كثير.

ألسنا بصدد الزمن التاريخي وقد تحوّل إلى زمن للدهشة، أكاد أجزم بأن القصيدة التقليدية وحدها هي القادرة على هذا الانصهار الزمني الخارق. إنها القصيدة التي تحوّل الزمن الأفقي إلى زمن عمودي بامتياز.

إنها قصيدة التماسك، وتلك هي السمة الرابعة من سمات المفارقة التي نعاني منها مع الشاعر والباحث محمد بنيس، إننا ضد هذا التماسك ومعه في آن واحد، من طه حسين إلى مهرجان المربد سنة خمس وثمانين، ومن العقاد وجبران ومدرسة أبّولو والسيّاب إلى الجواهري، ثم من آدونيس ومحمد بنيس إلى القصيدة التقليدية المعاصرة وهي تطلع علينا من كل منبر شعري قد يعاديها ويفتتن بها. إنه تماسك القصيدة وتماسك الفتنة. تماسك جعل من البردوني «واحدا من أكبر الشعراء العرب على مر العصور، والكلاسيكي المعاصر أشدّ المعاصرة»[42].

ب ـ البحث عن النسق:

إن قراءة الدهشة والقراءة الاستعادية اللتين انصبّت جهودهما حول القصيدة التقليدية، لم يستطيعا تكوين نسق منسجم لهذه القصيدة، نعم إنهما انشغلا بهاجس البحث عن هذا النسق، ولكنهما لم يستطيعا بلوغه

---

(42) م. ن، ص. 74، هـ 3.

على أساس بناء المكونات ثم تحديد البنية باعتبارها علاقات مختلفة ومتبادلة بين هذه المكونات.

ولقد أدّى هاجس البحث عن النمق إلى ثلاث نتائج نستطيع إيجازها فيما يلي :

أ ـ الاضطراب في تحديد المكونات : ونقصد بذلك اضطراب أنواع التساؤل حول المكوّن الإيقاعي والمعجمي والتركيبي والدلالي.

فمرة يكون الوزن والقافية مأخوذين من القدماء، ومرة يكونان تجديدا وإبداعا بالرغم من هذا الأخذ.

ثم تكون الوحدات المعجمية مستعارة أو مسروقة، وجديدة تعكس سمات التجربة الحقّة والمعاناة.

وقد يكون البيت أو المقطوعة والقصيدة من صميم التركيب العربي القديم، ثم قد تكون هي نفسها مكوّنات لتركيب إبداعي ذاتي ومستحدث.

أما الأنظمة الدلالية فقد تكون هي نفسها أنظمة القدماء، وقد تكون محض تخيّل من صميم العصر ولبّ التجربة الذاتية.

ب ـ الانكفاء على أنساق القصيدة العربية القديمة : وهي مسألة امتدّت من طه حسين وزكي مبارك، لتتسع رقعتها فتشمل شعراء كثيرين غير شوقي، تناولهم باحثون متعددون على أساس أنهم جميعا امتداد لتلك الأنساق وانعكاس لمجمل معطياتها. وهو ما أدّى إلى نتائج مغلوطة لم تزد على أن جعلت موسيقى شوقي كوسوسة الحليّ، وطبع حافظ إبراهيم شبيها بسليقة المتنبي، وفروسية البارودي شبيهة ببطولات

أبي فراس الحمداني، والجواهري آخر الفحول.

ويتلخص الاعتراض على كل ذلك في التساؤل عن نسق القصيدة التقليدية المعاصرة، في ضوء نظرية عامة لهذه القصيدة، تحدد مكوناتها، وتسبر أغوار العلاقات المتبادلة بين هذه المكوّنات، وذلك لأنه لا طائل من وراء ربط علاقات مجهولة بين كل شاعر معاصر وكل شاعر قديم، لأن القدماء أنفسهم لم يفعلوا ذلك، وكأنهم كانوا يحاولون باستمرار اعتبار كل شاعر، إنما هو مبدع كبير داخل نسق خاص. قد يخضع هذا النسق للتحقيب، وقد يجاوزه إلى الطبقة، أو المدرسة والتيار. فلماذا لا نتساءل اليوم عن نسق القصيدة التقليدية أو أنساقها إن أمكن؟

ج - محاولة الانفتاح على الآداب الغربية: وهي محاولة بدأها طه حسين، واستمرّت مع محمد مندور وغيره ممّن حاولوا دراسة القصيدة العربية الحديثة في ضوء اتجاهات الأدب الغربي. وقد أدّى ذلك إلى اعتبار شعراء العرب كلاسيكيين أوّلا، ثم رومانسيين فيما بعد، فواقعيين، ثم قصصيين وغنائيين وشعراء مسرح... إلخ.

وهو أمر لا اعتراض عليه إذا كان المقصود منه تأسيس أدب مقارن يدرس المعطيات في ضوء المقارنة، ثم لا يتعدّى ذلك - وهو ما قد وقع - لاعتبار الشعر العربي الحديث في مجمله انعكاسا غير مشروط لمدارس الغرب وتياراته، وهنا نعود لنؤكد أن المقارنة لابد لها من أن تكون بين الأنساق والأنظمة الدّلالية والبنيات.

إن الأستاذ محمد بنيس حاول مجاوزة كل ذلك بدءا بالمصطلح وانتهاء إلى الخطاب.

وتفصيل ذلك أنه رفض مصطلح : الكلاسيك، والبعث، والإحياء. ثم قبل مصطلح الاتّباع على مضض، وأقرّ مصطلح التقليد.

وفي هذا الرفض والقبول يصحّ أن نقول: إنه أراد أن يبحث للقصيدة التقليدية عن نسق داخلي، ذلك أن (الكلاسيك) هو ڤولتير وراسين وكورني، أما شوقي والجواهري فشيء آخر لا محالة.

ثم إن البعث والإحياء ارتباط حتمي وغير مشروط بامرئ القيس والأخطل وأبي تمّام . . . إلخ.

نعم إن دائرة القرابة قد تتسع لتشمل هؤلاء وغيرهم، ولكنها دائرة قد أصبحت لدى كثير من الباحثين، وفي جميع مناطق العالم العربي دوّامة تغيّب الشعراء، وتعمل على مسخهم لتجعل منهم في آخر المطاف دواجن مستنسخة داخل (تراث) أريد له هو أيضا أن يكون آلة للاستنساخ. إننا بهذا الرفض للإحياء والبعث نصبح بإزاء قمم شامخة للإبداع العربي المعاصر.

لقد أدّى هذا التساؤل عن النسق الداخلي للقصيدة التقليدية بمحمد بنيس إلى اعتبارها برنامجا شعريا صريحا للحداثة العربية، تلته وواكبته برامج أخرى من صميم الإبداع الفني الذي اتجه للاستفادة الإيجابية من برامج شعرية متعددة انفتحت بإزاء توجهين اثنين هما: التراث العربي القديم، ومُجْمَل معطيات التراث الإنساني القديم والمعاصر. وكل ذلك في سبيل إثبات استقلال ذاتي موصول بغيره من أنواع الاستقلال التي أعلن عنها الآخر الذي سيصبح في هذه الحال: المتنبي وڤولتير في آن واحد.

والشرط الأساسي للنسق تحديد مكوناته.

ويبدو أن أول ما شغل بنيس من هذه المكونات هو الإعلان عن البرنامج التقليدي - صراحة أو ضمنا - من طرف أقطابه في العالم العربي برمّته. وهو ما جعل التقليد مدرسة جديدة. وهنا يكمن الاختلاف الجذري بين الذين مثلوا هذه المدرسة وبين ثلاثة توجهات كبرى لا نستطيع بأي حال من الأحوال تصنيفها ضمن هذا الذي سنسمّيه - إن حقا أو باطلا - مدرسة تقليدية، وأعني بذلك:

أ - التيارات الشعرية التي عرفها الأدب العربي القديم:

إن الذين يزعمون أن الرّصافي والبارودي وشوقي والجواهري وابن ابراهيم شعراء مقلّدون، ثم يقصدون بذلك أن التقليد استنساخ مطابق للأصل، يجعلون من هذا المصطلح كلمة اعتباطية لا تدل على شيء فيؤدّى بهم ذلك حتما إلى أن يلحقوا تيارا إبداعيا جديدا بتيارات قديمة ومغرقة في التاريخ حتى لا نستطيع ادّعاء حدود نشأتها الأصلية ومعالم نماذجها الأولية. وإلا سنسقط في مبحث السرقات كما أراد أن يبنيه بعض الذين تحاملوا على أبي نواس وأبي تمام والمتنبي. فلا أصالة إذن ولا إبداع، سوى فيما يتعلق ببعض الجاهليين إن أمكن ذلك.

ب - التيارات الغربية:

وعلى عكس هؤلاء الذين ربطوا المدرسة التقليدية المعاصرة بالنموذج العربي القديم ربطا آليا وسطحيا، أراد نقّاد آخرون ربطها بالكلاسيكية في صيغتها الفرنسية، فسمّوها بعثا وإحياء ونهضة، على غرار ما فعله الأوروبيون في بعثهم أو إحيائهم لمقوّمات الحضارة اليونانية.

ولعل في ترجمة مصطلح : Renaissance ما يكفي لإقامة الدليل على هذا الربط الذي سيبدو أكثر إجحافا ومسخا من الربط السابق. وهنا لا بدّ من أن نتساءل عن علاقة الجواهري وابن ابراهيم بڤولتير وراسين ومونتيسكو؟ وقد نشأ الأول في النجف وترعرع الثاني في صفوف طلبة القرويين.

ثم لماذا نصرّ على اعتبار شوقي شاعرا كلاسيكيا وهو متأثّر في شعره التاريخي بفيكتور هوجو، وفي قصصه على لسان الحيوان بلافوتين، وفي مسرحه بحكايات الحبّ والبطولة التي لا علاقة لها البتّة بالآلهة والقدر؟

ج - التيارات التي نشأت في تداخل مع المدرسة التقليدية، ثم انفصلت عنها لتبني توجهاتها المستقلّة:

وأعني بذلك مدرسة أبّولو، ومدرسة المهجر، ثم التيار الرومانسي في العالم العربي، وكذا تيار الشعر الحرّ في أوّلياته.

إن تداخل هذه التيارات في مجملها مع المدرسة التقليدية، وكذا تداخل المدرسة التقليدية مع مجمل هذه التيارات أمر لا مجال إلى إنكاره. فكم قصيدة لشوقي ذات مسحة رومانسية، وكم قصيدة للرومانسيين ذات طابع تقليدي. كما أن للجواهري بعض الشعر الحرّ، ولبعض أصحاب الشعر الحرّ قصائد ذات إهاب تقليدي. ولكن المهمّ ليس هو هذا وذاك، وإنما هو أن هذا الذي نسمّيه تقليدا، إبداع فنّي من صميم عصره، ذو جذور تراثية، وانفتاح على الغرب، ثم تفاعل مع التيارات الشعرية التي نشأت معه أو في فترة قريبة منه.

ولذلك فإننا بصدد نسق شعري مستقل عن غيره من الأنساق ومتفاعل معها. والسؤال المطروح: ماذا تقلّد المدرسة التقليدية؟

إن الإعلان عن برنامج صريح أو ضمني من طرف أقطاب هذه المدرسة يجعلها تيارا شعريا مستقلا بذاته، أي نسقا إبداعيا مخالفا لغيره من الأنساق: قديمة كانت أو جديدة.

ومن مكوّنات النسق التي بحث عنها بنيس مفهوم الشعر والشاعر. وقد تمّ له ذلك من خلال تأمل مقدّمتي ديوان البارودي وديوان شوقي.

يقول البارودي:

«وبعدُ، فإنّ الشعر لمعة خيالية يتألّق وميضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعَّتها إلى صحيفة القلب، فيفيضُ بلألائها نورا يتّصل خيطُه بأسلة اللسان، (...).

تكلّمتُ كالماضينَ قبلي بما جرَتْ | به عادة الإنسان أن يتكلَّما
فلا يعتمدني بالإساءة غافلٌ | فلابدّ لابنِ الأيكِ أن يترنّما

. . .»(43).

فنتساءل في اتّفاق واختلاف مع الأستاذ محمد بنيس عن علاقة لمعة الخيال، وصحيفة القلب، وابن الأيك بالكلام الموزون، المقفّى، الدّال على معنى.

ويقول شوقي:

(43) م. ن، ص. 79.

«اشتغل بالشعر فريق من فحول الشعراء جنوا عليه وظلموا قرائحهم النادرة وحرَموا الأقوام من بعدهم. فمنهم من خرج من فضاء الفكر والخيال ودخل في مضيق اللفظ والصناعة. وبعضهم آثر ظلمات الكُلفة والتعقيد على نور الإبانة والسّهولة. ووقف آخرون بالقريض عند القول المأثور القديم على قدميه...»[44].

وهو كلام واضح يرفض شوقي من خلاله الصناعة والكلفة والتعقيد والقديم القديم...

ولذلك فإن هذا المفهوم وحده كاف لإخراج (التقليديين) من هذا الذي أردناه معسكرا للتقليد، وإدخالهم ضمن زمرة المبدعين الكبار الذين لابدّ لهم من أن يوفّروا لأنفسهم شرط الحرية حتى يكونوا جديرين بهذا اللّقب الذي تمنحهم إياه أجهزة القراءة التاريخية.

إن هذه الحرية وحدها هي الكفيلة بجعل الشاعر شاعرا، يقول البارودي:

«ولقد كنت في ريعان الفتوّة، واندفاع القريحة بتيار القوّة، ألهج به [الشعر] لهجَ الحمام بهديله، وآنسُ به أنس العديل بعديله، لا تذرّعا إلى وجه أنتويه، ولا تطلّعا إلى غُنم أحتويه، وإنما هي أغراض حرّكتني، وإباءٌ جمحَ بي، وغرام سال على قلمي، فلم أتمالك أن أهبّت، فحرّكت به جرسي، أو هتفت فسرّيت به عن نفسي».[45]

ويقول شوقي:

---

(44) م. ن، ص. 81.

(45) م. ن، ص. ن.

«الحاصل إن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئة يجلّ عنها، ويتبرّأ الشعراء منها، إلا أن هناك مُلْكا كبيرا ما خُلقوا إلا ليتغنّوا بَمدحه ويتفنّنوا بوصفه، ذاهبين فيه كل مذهب آخذين منه بكل نصيب. وهذا الملك هو الكون، فالشاعر من وقف بين الثرى والثريا، يقلّب إحدى عينيه في الذّر ويجيل أخرى في الذُّرى، يأسر الطير ويطلقه، ويكلّم الجماد وينطقه، ويقف على النبات وقفة الطّلّ، ويمرّ بالعراء مرور الويل. فهناك ينفسح له مجال التخيّل ويتّسع له مكان القول ...»[46]. ومعناه بالنسبة إلينا أن النموذج حاضر فلا مجال لإنكاره. ولكن الذات المبدعة والتجربة تنازعانه السلطة وتحاولان إزاحته عن أن يكون نموذجا صلبا ومتسلّطا حتى لا مجال للحرية.

ويبدو أن هذا الصراع المتوافق مع النموذج، هو الذي يحرّك المدرسة التقليدية، ويؤسّس نسقها الخاص والمتميز، وإن ظهر لكثير من النقاد والباحثين في صورة خضوع مطلق للماضي وتوافق كلّي معه.

بإمكاننا إذن أن نستخلص بأنّ الشعر عند (التقليديين) إبداع وبأن الشاعر مبدع. ولذلك فإن النسق الذي أسّسوه، ثم تحرّكوا في إطاره، نسق سيشتغل في حرية مطلقة دونما حدود للمكان والزمن.

ففيما يتعلّق بجغرافية الشعر التقليدي، سنلاحظ لا محالة أن هذا الاتجاه قد ازدهر في مجمل مناطق العالم العربي، دونما أي تمييز بين جهة وأخرى، اللهم إلا فيما يتعلق بالتفوق الكمي أو الكيفي لدى هذا الشاعر أو ذاك. وهذه مسألة أخرى لا تهمنا في هذا المقام بقدر ما يهمنا التأكيد

---

(46) م. ن، ص. 125.

على أن نسق القصيدة التقليدية قد اشتغل في حرية تامة وبفعالية قوية كما هو الشأن بالنسبة لكل تيار فني قد يجاوز حدود التأسيس ويطمح إلى آفاق الممكن.

ولقد وفّق الدكتور محمد بنيس إلى أبعد حدّ ممكن حين تتبّع جغرافية هذا النسق، فسلك البارودي وشوقي والجواهري ومحمد ابن ابراهيم في منظومة واحدة لم يوفّق إلى إدراك أبعادها وممكناتها أغلب من بحث في هذا الموضوع قبله.

وفي تكامل تامّ وحيويّ مع هذه الجغرافية الشاسعة لم يكد يحدّد بنيس للمدرسة التقليدية أيّ زمن متوقّف، بل تحدّث عن الجواهري وهو ما يزال على قيد الحياة، وأشار إلى البردوني، ثمّ ترك الباب مشرعا لإمكانيات إبداعية جديدة داخل التيار التقليدي. ولذلك فإنّ حدود الزمن والمكان تظلّ من هذا المنظور العلميّ الناضج والواثق من نفسه حدودا مشرعة وثابتة، تضمن الحرية والتفاعل والتنوّع، في وقت أرادت فيه كثير من الكتابات المتهافتة إسكات هذا الصوت أو ذاك، أي إسكات صوت الإبداع الفنّي في نهاية الأمر.

ج - الرؤية من الخارج:

إن أقسى ما تعاني منه المدرسة التقليدية هو دراستها وتقويمها أو وصفها من الخارج. أي بعدم استحضار نسقها الداخلي لإجلاء كلّ مقوّم من مقوّمات القصيدة التي تنتجها. نعم إنّ هذه المسألة قد تعمّم لتصبح مشكلا عويصا ما يزال يعاني منه الشعر العربيّ برمّته. ذلك أنّه شعر ارتبط في مجمله ببلاغة القراءة بدلا من أن يرتبط ببلاغة الإبداع. ولكنّنا

نلاحظ داخل هذه المسألة الكبرى بأنّ جلّ المدارس الأدبية التي نشأت بعد المدرسة التقليدية، مدارس جمعت بين الإبداع الفنّي ودراسة هذا الإبداع في الوقت نفسه. ولا أدلّ على ذلك من مدرسة الدّيوان والمدرسة الرومانسية اللتين خاضتا صراعا لإثبات هويتهما الإبداعية. في حين أنّ الشعراء التقليديين قلّما يتحدّثون عن مفاهيمهم التي بدت واضحة لديهم فآثروا الصمت النقدي، ليتركوا المكان للنقّاد ودارسي الأدب. ومن هنا ترسّخت بإزاء إنتاجهم بلاغة القراءة.

وممّا ترتّب عن ذلك أن خصومهم خلطوا بين الإبداع وقراءة الإبداع ليجعلوا من الشعر «كلاما موزونا مقفّى»، وصناعة أو حرفة ذات قواعد وتقاليد لا يجوز بأيّ حال من الأحوال خرقها أو عدم احترامها، بل كلّما كان الشاعر متقنا لهذه القواعد ومحترما لهذه التقاليد، كان صانعا ماهرا وصاحب حرفة مجوّدا...

ولعلّ استحضار مفهوم الشعر والشاعر عند البارودي وشوقي - وهو ما لخّصنا فيه القول قبل قليل - ما يكفي لإقامة الدّليل على أنّ هذا التوجّه قد خضع لكثير من الخلط والتحامل. خاصّة إذا ما أضفنا إلى ذلك بأنّ خصوم التقليدية قد أرادوا احتكار مفاهيم من مثل: التجربة والمعاناة والإبداع الذي يقتضي خرق القواعد والذات الشاعرة... وغير ذلك ممّا روّجوا له، ثمّ جعلوه مرتبطا ارتباطا حتميا بتوجّهاتهم الفنية. ويبدو أنّ الأستاذ محمد بنّيس قد حاول الابتعاد عن هذا التوجّه، ليرصد معالم المدرسة التقليدية عبر مؤشراتها الدّاخلية. وذلك بهدف مجاوزة الصراع ضدّها ثمّ وصفها على أساس أنّها أوّل تجربة للحداثة الشعرية في العالم العربي.

يقول:

«هي باختصار أزمة البيت التي تفضح أزمة المفهوم. وها هو الشعر التقليدي الذي عرف بإخلاصه للنموذج القديم، وللنمط الأوّلي للبيت حسب (لوتمان) يخرج هو ذاته على هذا النمط الأوّلي، ولا نجد اللباقة الكافية للتستر عن هذا الخروج! إنّ هذا النموذج القديم مرّ بإبدالات من القصيدة إلى الموشّح، ومن الموشّح إلى ما يمكن تسميته بالقصيدة البديعية، التي ما يزال يكتب محمد بن إبراهيم قصيدة على غرارها هي «الشطرنج الناطق» ولا يتّسع مفهوم البيت عند العرب القدماء لاستيعابها، وما زلنا ساكتين عن القصيدة البديعية»[47].

وكم كنت أتمنّى أن يدرس الأستاذ محمد بنيس الشعر المسرحي عند شوقي في ضوء الإبدالات التي يشير إليها، حتّى نتمكّن من رصد الخروج على النمط الأوّلي للبيت، باعتباره نمطا مرتبطا ببنية الثقافة الشفوية، وفهم الأنماط المخالفة له على أساس أنّها ذات بعد إيقاعي يتمازج فيه السمعي بالبصري داخل المدرسة التقليدية نفسها.

وبالرغم من ذلك فإنّ بنيس يكاد يتفرّد بخلخلة مفهوم البيت من داخل المدرسة التقليدية نفسها، في وقت اعتبرت فيه هذه المدرسة المخلص الأكبر لنمط البيت.

إنّ دراسة المسرح الشعري عند شوقي ربّما تمكّن من إدراك مدى التغيّرات التي طرأت على البيت التقليدي من داخله، وهو ما قد يمكّن في مرحلة لاحقة من إدراك مدى الاختلاف الجوهري بين النموذج القديم

(47) م. ن، ص. 125.

والنموذج الجديد للقصيدة العربية في مجملها، لا في حدود ما يسمّى مضمونا أو محتوى، بل في هذا الاختناق الكبير الذي حاولنا حصرها ضمنه، أعني قوالب الوزن والقافية واللفظ والمعنى وما أشبه ذلك من مفاهيم جزئية ومفروضة على النصّ من خارجه.

إلى هذه الحدود نقف، لنؤكّد من جديد بأنّ نسق القصيدة التقليدية، نسق جديد في الأدب العربي، نسق أعاد الشرعية الإبداعية للنموذج القديم، فاقترب منه ليبتعد، وقلّده ليجدّد، ثمّ حاول تأصيل الذات الإبداعية في تفاعل كبير مع الذخيرة الفنية، وفي تصادم مع تحنيط هذه الذخيرة وتفكيكها في آن واحد.

إنّ التقليدية باختصار ليست قضية تقليد، بقدر ما هي تجدّد للأصل وإعادة لإشعاعه وتماسكه وفتنته في إهاب مستحدث وصورة قديمة - جديدة.

فهرس المحتويات

منشورات زاوية للفن والثقافة

- أزمة اللغة العربية في المغرب بين اختلالات التعددية وتعثرات "الترجمة" — **د. عبد القادر الفاسي الفهري**
- قضايا مغربية — **د. عبد الحق المريني**
- قضايا في أدب الجاهلية ـ دراسة نقدية ـ — **د. علي بيهي**
- الحالة المدنية — **جمال العماري**
- الشعر المنثور والتحديث الشعري — **حورية الخمليشي**
- مجنون الماء — **د. ادريس بلمليح**
- المنتخب الجماعي ـ الإطار والوظيفة ـ — **جمال العماري**
- أشكال النشاط الإداري — **د. عبد القادر باينة**
- مجلة الأدب المغاربي والمقارن (عدد 1) — **الجمعية المغربية للتنسيق بين الباحثين في الآداب المغاربية والمقارنة**
- نسق التواصل السياسي بالمغرب — **عبد الرحيم العماري**
- قراءات في الأدب المغربي الحديث — **د. عبد العزيز جسوس**
- الحيّ النشاز — **البشير التزنيتي**
- نماذج من الذات المنتجة للخطاب العربي الحديث — **د. ادريس بلمليح**
- اللسان المتمرد — **د. عبد الكريم شباكي**
- فلسفة الشذوذ والمخالفة — **د. عبد الكريم شباكي**

العنوان	المؤلف
❑ المجتمع والمقاومة في الجنوب الشرقي المغربي	د. أحمد بو حسن
❑ صورة المرأة في الفكر العربي	د. كمال عبد اللطيف
❑ تلقي النص الأدبي عند د. عباس الجراري	دة. فاطمة أمجدرو
❑ مجلة الأدب المغاربي والمقارن (عدد 2)	الجمعية المغربيـة للتنسيق بين الباحثين في الآداب المغاربية والمقارنة
❑ الوسائل القانونية للنشاط الإداري	د. عبد القادر باينة
❑ الوسائل البشرية للنشاط الإداري	د. عبد القادر باينة
❑ دنياجات	دة. لطيفة حليم
❑ مجلة الأدب المغاربي والمقارن (عدد 3-4)	الجمعية المغربية للتنسيق بين البـــاحـــثين في الآداب المغاربية والمقارنة
❑ الجسد الهارب	د. إدريس بلمليح
❑ خرافات تكاد تكون معاصرة	محمد اشويكة
❑ الخطاب الشعري الصوفي والتأويل	د. رضوان الصادق الوهابي
❑ مصداقية الخطاب الحزبي في المغرب	عبد العزيز الرماني
❑ حوار اللغة	د. عبد القادر الفاسي الفهري
❑ البيئة واللغة، أسئلة متراكمة	د. عبد القادر الفاسي الفهري
❑ وضع اللغة العربية بالمغرب	دة. آمنة إبراهيمي
❑ التواصل البلاغي	د. أحمد طايعي
❑ ثمانية وعشرون حرفا (شعر)	مصطفى الشريف
❑ نهاية سري الخطير	زكية خيرهم
❑ الاغتراب في الشعر العربي الحديث	د. ابراهيم السولامي
❑ السماء تغادر المحطة	فؤاد شردودي

إنّنا حين نسمّي القصيدة الكلاسيكية قصيدة عمودية، نقوم بعملية دمج وتمايز في آن واحد. دمج ضمن التراث العربي من الجاهلية إلى اليوم، بما لا يجعلها قصيدة منقطعة عن تاريخها العريق. وتمايز يجعلنا نوازن في إطار شموليّ بين الجواهري والمتنبّي، وبين شوقي وابن زيدون، وبشارة الخوري والأخطل... وهو ما نضمن معه بأنّنا بإزاء شكل شعريّ واحد، منسجم في إطار تاريخيّ عامّ، ومتمايز في إطار نفهم معه أنّنا نبحث ضمنه عن الفرادة والتميّز والإبداع. أي عن الشاعر الكبير الذي لابدّ من أن يقترن إلى شعراء كبار، لايمكننا بأيّ حال من الأحوال أن ننكر قيمتهم، اعتمادا على نظريات ومقاييس من خارج إبداعهم.

وتأتي فرادة هؤلاء في رأيي من الأنظمة الدّلالية التي تنعكس لدى كلّ واحد منهم على حدة، عبر إنتاجه المخالف لغيره، بالرغم من كونهم ينتمون إلى إطار بنائي واحد، هو هذا الذي نسمّيه القصيدة العمودية.

30 د